إنهم يقتلون الشعراء

كان « **الطاهر جاووت** » شاعراً وروائياً يكتب بالفرنسية . لكنه كان مثقفاً عربياً بأعمق معنى للكلمة . ليس فقط لأنه كان جزائرياً ينتمى لهذا البلد العربى العظيم الذى ضحّى بمئات الآلاف من شبابه وشيوخه ونسائه وأطفاله ليظفر بحريته واستقلاله ، بل لأنه أدرك أيضاً أن الحرية لا تتحقق برحيل المستعمرين فحسب ، وأن الاستقلال ليس مجرد راية ونشيد . الحرية خروج كامل من كل قيد منظور أو غير منظور يعطل العقل ويشل الإرادة . والاستقلال استعادة لطاقة الخلق الإلهية ، وتجدد بشرى دائم يحفزه الأمل وينظمه الشعور العميق بالمسئولية .

عندما حصلت الجزائر على حريتها عام ١٩٦٢ كان « **الطاهر جاووت** » طفلا فى الثامنة من عمره ، ينتظره هو وجيله هذا الدور الذى لا تكتمل بدونه الثورة ، ولا تكون الحرية بدونها إلا شكلا جديداً من أشكال الطغيان .

لقد أصبح على الجزائريين الذين تحرروا ،من القيود الأجنبية أن يتحرروا أيضاً من القيود الداخلية التى تمثلت فى حكام أفراد جعلوا الاستبداد شرطاً للتقدم ، وفى تيارات

رجعية لا ترى وجهها الأصيل إلا في الماضى الميت ، فهي حرب على العصر بكل قيمه ومطالبه وشروط الحياة فيه . حرب على المرأة الحرة والرجل الحر والطفل البرىء ، حرب على العلم والمستقبل .

وقد تصدى « **الطاهر جاووت** » لهذين الخطرين بشجاعة فائقة ، وشعور بالمسئولية عظيم . فهو عدو للعقلية المكتبية والاستبداد السياسى . كما هو عدو للرجعية الفكرية ، والتعصب الدينى ، والتمييز العرقى . وما أفدح المواجهة حين تكون بين الشاعر وبين هؤلاء الأعداء !.

كان هذا الشاب الوسيم يناضل وليس من ورائه سند . كان يناضل بقوة يستمدها من المستقبل . في خيال رائع تسكنه جزائر أخرى . رجال ونساء أحرار ، وأطفال سعداء ، أشعار وأغان ورقصات حميمة ، فتيات ، وفتيان عشاق تحت ظلال خضراء ممتدة يناغون أطفالا لم يولدوا بعد .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقتلته الفئة الباغية . قتلته الخفراء الحقراء التي قتلت **جارثيا لوركا فى أسبانيا ، وفرج فودة فى مصر ، وحسين مروة فى لبنان .**

الثورة إذن فى الجزائر باقية مستمرة . فليس « **الطاهر جاووت** » إلا الابن البار للعربى بن مهيوى ، وليس قتلته إلا الخلف الشرير للجنرال **ماسو** ،و فرقته من الزبانية الجلادين !

وكما لم تكن الجزائر وحيدة فى معركة التحرير فهى ليست وحيدة فى معركة التنوير والديموقراطية . إن الظلمة واحدة والنور واحد ، وبينهما الشفق المتفجر من جراح الشهداء وروداً يانعة

عن الطاهر جاووت

● ولد الطاهر جاووت فى يناير ١٩٥٤ بأزفون من ولاية تيزى أوزو .

● رحل مع والديه إلى الجزائر العاصمة حيث أكمل دراسته العالية ، فحصل على الليسانس فى الرياضيات ، وعلى دبلوم فى الصحافة .

● بدأ الكتابة فى حوالى العشرين من عمره ، فالتحق بمجلة « الجزائر الأحداث » الأسبوعية مشرفاً على الصفحة الثقافية ، وكان يكتب أيضا لمجلة « أحداث الهجرة » التى تصدر فى باريس ، والمجلتان تحرران باللغة الفرنسية .

● فى يناير هذا العام شارك فى تأسيس مجلة « القطيعة » الأسبوعية وأصبح مديراً لتحريرها .

● أصدر مجموعتين شعريتين « قصائد » و« القوس حامل الماء » وفى الصفحات التالية من هذا العدد مقتطفات من المجموعة الأخيرة .

● فى عام ١٩٨٤ أصدر روايته « الباحثون عن العظام » . وفى عام ١٩٩١ أصدر روايته « العسس » التى حصل بها على جائزة البحر الأبيض المتوسط .العام نفسه أصدر روايته الثانية « اكتشاف الصحراء » وفيها يعيد قراءة التاريخ القومى من خلال بطله الرحالة ابن تومرت الذى يتنقل بين الماضى والحاضر ، فنراه فى مدن الشرق القديم ونراه فى باريس يبحث فى أحيائها وشوارعها يبحث عن مواطنيه الضائعين . أما روايته الأخيرة « العسس » فقد صدرت عام ١٩٩١ وحصل بها على جائزة البحر الأبيض المتوسط .

● لم يُترجَم شيء من أعماله إلى اللغة العربية . وقد أصبحت هذه الترجمة مطلباً ملحاً الآن .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لطفى عبد البديع

الرطـانة . . والخـنزرة!

هالنى حين وقع بصرى على « إبداع » ما توّجت به صفحاتها من عنوان يصيح « شعر العالم اليوم » لأن معناه فى عصر الفضاء كرنڤال لشعر الأولين والآخرين من أمم الأرض والسماء .

غير أن الإنسان لايملك إلا الإعجاب بهذه المغامرة الرائعة التى تتيح لقراء العربية الوقوف على شعر الآخر كما يقول الوجوديون ، وويل لنا من الآخر الذى يطاردنا ونطارده ويضيق علينا الخناق فى كل شىء حتى فى الشعر . غير أن الإنسان لايسعه أيضا وهو يقف على هذا الخضم الهائل من الشعر الذى لا أول له ولا آخر إلا التساؤل : هل أحسن القائمون على الترجمة الاختيار ، واختيار المرء كما يقال جزء من عقله ، وإن كنا قد نذكر مع ذلك ونحن نضحك قول القائل :

تكاثرت الظبـــاء على خـــراش

فـمـا يدرى خـراش مـايصـيـد

وليست قصائد الشعر الجديد مثل ظباء خراش إذاً لهان الخطب وخفت المحنة ولكنها بالقنابل الموقوتة أشبه تنتظر الانفجار لساعتها فى المذنبين والأبرياء على حد سواء .

ثم يأتى بعد هذا السؤال سؤال ثان :هل بلغ القوم من صنيعهم مايرجى له من سداد ، والترجمة كما يقول الطليان ـ خيانة فضحتها لغتهم بما بين اللفظتين من جناس عجيب .

وقد نمضى إلى ماهو أبعد من ذلك فنقول مع القائلين إنها تحويل على مايؤخذ من النحو التوليدى ثم مما تقتضيه نظرية«اللغة الكلية» عند أرباب الفمنولوجيا فيكون معنى ذلك تحويل مقولات معينة للغة من اللغات إلى مقولات اللغة الأخرى . والسؤال الثالث والأهم أين نحن من هذا كله ؛ أى أين عربيتنا وشعرنا من

إنجليزيتهم وشعرهم وفرنسيتهم وشعرهم إلى آخر ما هنالك من ضروب الشعر واللغات .

أسئلة لابد منها درءاً للقطيعة بين من يقال لهم عندنا «المبدعون» ويالها من كلمة نرجسية لها دلال ومن كتب عليهم أن لا يجنوا من أخلائهم الأعداء إلا الشوك والحنظل .

وأنا لاأخفى إشفاقى على القائمين على المجلات الأدبية ، وأتساءل كيف يصنعون وهم يتخيرون بين ما يسوغ نشره وما لايسوغ وفيه العجر والبجر وهم وأخلاؤهم فى حلبة امتلأت بالصم والبكم الذين يريدون أن يتصايحوا ولايقدرون .

فهل من سبيل إلى أن ينفذ من مغامرة « إبداع » شعاع يخترق الحجب والظلمات ويدل ولو بالإيحاء على طريق للسير فى هذه الظلماء ؟!

ولايطامن من هذه المغامرة ما التاثت به العربية فى مواضع غير قليلة من رطانة خرج معها الشعر لا أقول يمشى على عكازين حتى لا أغضب المترجمين الأفذاذ وقد بلوت الترجمة وعرفت أهوالها ولكن أقول يمشى على أربع وقد كان يمشى على رجلين مهما كان فيهما من قبح فهو قبح جميل على كل حال إن صح أن يوصف القبح بالجمال .

ومع ذلك فليس مع الشعر الجديد جمال لأنه ودع الجمال منذ شاء أن يبلغ المحال ومنذ ركب الشاعر الصعب ، وظن أنه يقدر على مالا يقدر عليه سواه فلم يلبث أن سقط عنه قناع الكاهن القديم وتساقطت معه اللغة الشعرية فى تخيلات ميتافيزيقية تقف على أطلال من الكهنوت البائد والمراوغة الخبيثة التى لاتسلم من الترهات والأباطيل .

على أن هذه اللغة ليست من قبيل النبت الشيطانى بل هى ربيبة الأزمة الروحية المعاصرة أزمة الإنسان وأزمة التضخم اللغوى الذى أغرق البشر فى طوفان من اللغة الزائفة والأكاذيب تترامى إلى الأسماع والأبصار من وسائل الإعلام الجبارة صباح مساء ، ولم تنجُ منها الآداب والفنون وغيرها من ثمرات القرائح والعقول ، **ويونيسكو** وهو كاتب ؛ والكاتب سيد اللغة وخادمها ، شاهد على ذلك فمما قاله : « **الكلمات لم تعد كلمات ، الكلمات لم تعد تقول شيئا ، ولاوجود للكلمات التى تصلح للتجارب العميقة ، وكلما حاولت أن أشرح ما يختلج به فكرى عزَّ فهمى لنفسى** » .

ومسرح العبث أو اللا معقول الذى بلغ به **يونيسكو** حد الصمت تبلورت فيه صورة الإنسان الحديث ، والشخصيات الأربع فى مسرحية (**فى انتظار جودو**) لاتبحث عن مؤلف وإنما تبحث عن مفسر ، قد لبست مرقعات التمسها المؤلف عند الوجوديين وفى نماذج **فرويد وأدلر ويونج** والإنسان الإدارى المتعطش للسلطة ، **وجودو** الذى تنتظره هو الإنسان الذى تفتقر إليه لكنه لن يأتى لأنه لايوجد من حيث هو صورة أوفكرة .

ويمكن أن يقال إن لدى هذه الشخصيات وسائل الإنسان ولكن يعوزها أن تكونه إذ تفتقر إلى وسيلتها الذاتية ، والتجرد من الوسائل ـ على مايقوله **برجسون** ـ كثيرا مايؤول إلى شىء يدعو إلى السخرية ، ولذلك حقٌ لها أن تكون شخصيات لمهرجين .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثم ماذا بقى ليمثل على المسرح بعد تدمير صورة الإنسان وبعد أن آل إلى خليط عجيب من البستانى القزم وخيال الإنسان ؟الأسمال والقناع واللذة والألم ثم اللقب، وما كانت المسرحية لتأتى إلا على هذه الصورة ، فما دام الإنسان قد آل إلى ما آل إليه لم يبق له من جانب يظهر به على المسرح إلا جانب الممثل .

وإذا كان يحق للروح الإنسانى أن يعيد خلق الحقيقة وعياً وتمثيلا لما هو موجود فمن السائغ له أيضا أن يتعاطى هذا الضرب من اللامعقول .

واللاطبيعية واللامعقولية كلتاهما مسلك يتّسق مع النزوع إلى الاختراع فيما وراء الحس والتجربة ، وقد طالما وجد الإنسان نفسه ملقى بعيداً عن حدودهما يستهويه اللا عالم بقدر مايستهويه العالم القائم حوله ، ومأكثر الدواعى التى تسوّغ له الفرار إلى التأمل والرجوع إلى خلق المحال ، والحقيقة من شأنها أن تسلك سبلاً شتى من آفاق الفكر السحرى الذى يتيحه التعلق باللامعقول .

لقد كنا نود أن يمهد الكتّاب للشعر الذى ترجموه بشىء من هذه المعانى تكشف لنا عن روح هذا الشعر ولغته والكتابة الشعرية الجديدة بدلاً من إغراقنا فيما لاطائل تحته من التاريخ ووقائع الحياة اليومية للشعراء ، فالعبرة بما له حكم الضرورة مما يدخل فى علة الوجود والفلسفة .

ولا أستطيع أن أذكر كل ماعنّ لى وأنا أطالع هذا المجموع لئلا يطول بى الكلام ، ولكن حَسْبِى أن أشير إلى أشياء بينها تدل على سائرها ، من ذلك ، الضَّيْم الذى أدخل على علم من أعلام الشعر الحديث فى أمريكا اللاتينية ربما يكون قد تقدم به زمانه فلم يترجم له الكاتب شيئا إلا أن ذلك لايسوّغ له أن يتجاهله ويكتفى بذكر اسمه بين أسماء غيره من شعراء أمريكا اللاتينية وأعنى به شاعر **شيلى** الأكبر **فنسنت هو يدبرو** (توفى سنة ١٩٤٨) الذى ذهب بلقب أبى الخلقيّة (من الخلْق) ، وقد كتبت عنه فى غير هذا الموضع وكان في طليعة شعراء اللغة الأسبانية الرواد فى الآداب الأوربية لاختراعه شعراً محا فيه بعصاه السحرية العالم الحقيقى وأقام فى مكانه عالماً آخر مثاليا من صنعه ؛ إذ الشعر عنده خلق مطلق ، وسبيله إلى ذلك تجريد الأشياء من وجودها الحقيقى ومزجها بوجود آخر.

أجمل مافى شعره فلكه المجازى والطيران والرحلة وماعداها من سماء ونور وأجنحة وطائرات . وذات مساء أخذ مظلته والقى بنفسه فى أجواز الفضاء قال : **عند ذلك أخذت مظلتى تهوى ، وتلك قوة جذب القبر المفتوح** . وجعل يهوى إلى الأعماق التى ينتظره فيها الموت ، ثم سأل متعجبا : **أيتها العدالة ، ماذا فعلت بى ، أنا فنسنت هويدبرو** ؟

والملك الساقط يتحدى الفضاء أثناء سقوطه اللا نهائى من موت إلى موت ويشكل الكون بأشكال شتى فى خلق مجازى لا ينتهى .

ومن الشعراء الذين دخلهم الضيم أيضا الشاعر الإيطالى **پيير پاولو پازوليني** . فما قيل عنه لا يغنى شيئا فى بيان شعره الذى لاتغرى العبارة العربية التى ترجم إليها للأسف بقراءته واللغة الإيطالية مليئة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بالموسيقى حتى يخيل للإنسان أن الإيطاليين يغنون وهم يتكلمون .

وقصيدته (إلى أحد البابوات) عنوانها درامى من الطراز الأول لأنه نداء إلى ميت تلقى به الإضافة إلى عالم المجهول ، ولكنها ليست إضافة كسائر الإضافات لأن المضاف إليه فخم ضخم يعلو أصحابه على سائر البشر من خلق الله الذى يستمدون سلطتهم وهم على الكرسى الرسولى من عليائه .

ثم تمسك اللغة بتلابيبه لأنه يجهل أنه قبل أن يموت بأيام قليلة (وضعت المنية عينها على واحد فى مثل سنك) والخطاب إليه .

ولاأدرى ماذا كان الأصل لأن المعنى يحتمل أنها وضعت عينها عليه رحمة به وإشفاقا عليه من شقاء الحياة أى بقصد أو أن ذلك كان من غير قصد .

ثم تواصل اللغة العتاب الذى يبلغ مبلغ المحاكمة ، فَهُمَا من سن واحدة ولكنهما افترقا بعد عام الميلاد وهذا قانون الحياة ومن الافتراق كان التباين والتقابل فى القصيدة أى الصراع

فى العشرين كنت دارساً وكان هو عاملا

هذه واحدة والثانية

كنت غنيا نبيلا وهو عامل كادح

وتعود اللغة بهما إلى حيث يلتقيان فى حجر روما وقد أضاءها لهب الشباب

ثم يتلاشى كل شىء إلا الجثة جثة زكيتو العجوز المسكين إذ تظهر قبل صاحبها كان الموت يسبق الحياة .

ثملاً كان هائما على وجهه فى

الشوارع المظلمة

عبر الأسواق

فدهمه ترام قادم من سان پاولو

ساحباً إياه (ما أقبح ساحباً إياه هذه) **على طول القضبان تحت أشجار**

الدلب

وبقية الدراما بعد ذلك تتلعثم فى عبارات ركيكة نفر من الفضوليين يحدقون إليه (كذا وإنما يقال يحدقون فيه) .

فى صمت كان الوقت متأخراً وليس فى الشوارع

خلق كثير (هكذا يقال عند ماهر شفيق)

واحد من أولئك الرجال الذين يدينون لك بوجودهم (الخطاب إلى البابا)

طفق يصيح فيمن أمعنوا فى الاقتراب

ابعدوا (يريد المترجم ابتعدوا)

يا أولاد القحبة (يريد ياأبناء القحبة)

وهكذا لايسلم **زكيتو** من بركات البابا حتى وهو ميت !

وأخيرا وصلت عربة المستشفى كى تحمله بعيدا (كذا)

بدأ العاطلون يتفرقون ولكن

قلة ظلت واقفة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لاأملك إلا أن أقول : لاحول ولا قوة إلا بالله ، كلما وقع بصرى على العاطلين هذه ألا يعلم صاحبنا أن العاطل هو العاطل من الحلى **ولصفى الدين الحلى** كتابه **العاطل الحالى** وهو مشهور أم أنه يجرى على سنة **التليفزيون** حين يتوقف المسلسل فتظهر على الشاشة نحن نأسف للعطل الفنى وتنطق المذيعة الحسناء بذلك وهى تبتسم والصواب أن يقال : **خلل فنى** . أما صاحبنا **ماهر شفيق** فليبحث له عن كلمة أخرى فى القاموس والله الموفق .

ونسيت أن أقول إنه مما نغّص علىّ القراءة السطر السابق على هذا السطر .

وإذا كانت عربة المستشفى من أبطال هذه الدراما فإن صاحبة البار القريب الذى يقدم الوجبات الخفيفة

طوال الليل

بطلة أخرى إلا أنها تتكلم وقد عبرت عن المأساة بعبارة موجزة كأنها برقية أرسلتها إلى البابا فى عليائه خلافاً للعبارة التى ساقها الشاعر بألفاظه فى نفس المعنى ، ولا تخلو من إطناب ممل كأنه يشهد على نفسه بأنه ثرثار لأنه شاعر .

والأسطر الأخيرة من القصيدة هى أسطر المأساة الحقيقية لأنها مأساة المعرفة :

بعد ذلك بأيام قلائل توفيت (بتاء الخطاب)

كان زكيتو واحداً

من قطيعك البشرى الكبير الرسولى

سكير عجوز فقير بلا عائلة ولا بيت

يهيم على وجهه فى الشارع ليلاً

ويعيش ما وسعه الجهد (تركيب قبيح)

لم تكن تعرف شيئاً عن ذلك كله كما لا تعرف شيئاً

عن آلاف الأشقياء مثله

وكل كلمة من هذه الكلمات تفيض بالدمع !

وقصيدة **سوبر ماركت** من **كاليفورنيا** من القصائد التى لا يمكن أن تكون إلا لواحد ممن كنا نسميهم قديماً **أبناء العم سام** مما لا يعرفه أبناء الجيل الحالى الذين شاهدوا أمريكا على عهد **بوش** فى جبروتها ويحاول خَلَفَه **بل كلنتون** الرعديد على ما نعتته صحافة بلاده أن يبقى على هذا الجبروت ولكن هيهات ، فقد حقت عليه كلمة التاريخ بعد أن تخلى عن **أبناء البوسنة والهرسك** فيما وعدهم به أثناء الحملة الانتخابية .

ولهم الله بعد أن خذلهم إخوانهم من المسلمين حتى ساغ لقائلهم أن يقول :

لوكنت من مازن لم تستبح إبلى

بنو اللقيطة من ذهل ، بن شيبانا

لكن قومى وإن كانوا ذوى عدد

ليسوا من الشرفى شىء وإن هانا

وقد يجوز أن أصحح البيت فأقول ليسوا من الخير بدلاً من ليسوا من الشر على ماقد يكون من تناقض

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولانكون بذلك قد خرجنا عن نقد الشعر على **مذهب التفكيك لدّريدا** ومن تابعه من الأمريكيين وإن كنا أولى بذلك كما يظهر من كتابنا فلسفة المجاز لأن **التفكيك** من مقتضاه **إبطال المجاز والعكس صحيح** وإلا فما هو **اللوغوسينترزم** الذى أقام **دريدا** الدنيا من أجله ولكن ماحيلتنا :

وزامر الحى لايحظى بإطراب

ونعود إلى ماكنا فيه بعد هذا الاستطراد فنقول إن القصيدة أمريكية مائة فى المائة لأنها تُوَرِثُ الحيرة كالسياسة الأمريكية .

وربما لاح شىء من ذلك على صاحبها **الين جنسبرج** فهو يبدو فى الصورة ساذجاًتعلوه ابتسامة صفراء ويجمع بين رسغيه مسبحة يريد أن يزاوج بينها وبين أصابعه

فالقصيدة لاتخفى ما آ ل إليه **والت ويتمان** العظيم فقد صار بلا أطفال وحيداً زرى الطلعة (وزرى هذه لفظة كريهة مبتذلة) يتسكع بين اللحوم محدقاً فى صبيان البقالة .

ثم يقول الشاعر سمعتك تسأل كلا منهم : من الذى قتل شرائح الخنزير ؟ .. ولا أدرى من أين جاء المترجم **أحمد مرسى** بهذه العبارة ، هل هى حقيقة أو مجاز ؟ وإن كانت حقيقة ، فهل الشرائح تقتل ؟ وإن كانت مجازاً فما حقيقتها ؟

ثم هل يقال فى السؤال عن ثمن شىء ما هو سعر الموز وهى ركاكة لا تغتفر .

وأخيراً هل أنت ملاكى هل هى بتشديد اللام أو بتخفيفها ومعناها فى كلتا الحالتين مما لا وجه له :

وهمت على وجهى داخل وخارج رصات العلب البارعة (كذا)

مقتفياً أثرك يتعقبنى فى خيالى مخبر المحل .

كلام مضطرب لا معنى له كيف يهيم داخل وخارج رصات العلب ؟ أما كان أولى للمترجم أن يحقق الترجمة بدلاً من المقدمات الطويلة والثرثرة فى الفورم أو القالب والحداثة والحداثية مما لا طائل تحته .

ويتساءل الإنسان وهو يتعجب ماذا جنى **والت ويتمان** حتى يكون هذا جزاؤه ، ثم ماذا جنى **جارسيا لوركا** ؟ هل لأنه كان الشاعر فى نيويورك ؟

وكل ما فى القصيدة بعد ذلك أسئلة وراء أسئلة ليس لها من جواب إلا أن يكون رثاء للشعر الذى حمل لواءه **والت ويتمان** ، ورثاء لأمريكا الحب المفقودة (كذا) رحمة بالقراء أيها المترجم ! إلى أى شىء تؤول المفقودة وإذا كان هذا رثاء فلماذا يقول قبل ذلك : **ألمس كتابك واحلم باوديساك فى السوبر ماركت وأشعر أنى أحمق .**

وخير ما فى القصيدة هو هذا الاعتراف الذى يدل على تواضع ، ولكنه تواضع المتكبرين على طريقة الأمريكيين .

هل آن للغة أن تخرج مرة أخرى من بين الأنقاض ؟

هذا ماتوحى به الكتابة االشعرية الفرنسية **لايث بونفوا واجينى جيفيك وجان دوبان .**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فكتابة **ايف بونفوا** تبشر بالبعث (فعنقاء) وهو عنوان القصيدة طائر ماكان له إلا أن يعود لأن حقه أن يعود ، وتتجسد له الشجرة بعد أن يقتل مافيها من أغصان الموت ، وبعد أن يجتاز قمم الليل

وبعد أن يخوض الشاعر غمرات الموت يحمل بعض النور ويصرخ صرخة المعرفة والوجود .

حملت بعض النور وبحثت

وكان الدم منتشراً فى كل مكان

وكنت أصرخ وكنت أبكى بكل جسدى

و « فن الشعر » وجه مقطوع ينتزعه الشاعر من غصونه الأولى ليقتحم به السماء المنخفضة فلا يلبث الوجه أن يتوهج وترتفع منه النار

و (حول غصون مثقلة بالثلج) ملحمة من ملامح المعرفة الشعرية يجوس فيها الشاعر خلال الأغصان المكسوة بالثلج وقد بعد العهد بالريح التى كانت تروّع أوراقها وتنتقل أشتات الضوء

من غصن مكسو بالثلج إلى غصن فى هذه السنوات التى مرت دون أى ريح تروّع أوراقها

تنتقل أشتات الضوء

عبر اللحظات كما تتقدم فى الصمت

ثم يأتى بعد ذلك تساؤل :

إن كان هناك عالم مازال موجوداً

أو أننا نجنى بأيدينا المبتلة

بللوراً من الواقع بالغ الصفاء

وماذا بعد أن تنتثر الألوان تنادى مما هو أبعد من الثمرة إلا أن يظهر الحلم الذى يمّحى أقل مما تمّحى الرؤيا والطريق .

والسماء أيضا لها سحب والسحب بنت الثلج ، وإذا استدار نحو الطريق فسيجد النور نفسه والسكينة نفسها .

وإذا كان قد صح ذلك فقد صح أيضا أن الجمال صعب يكاد يكون أحجية نعود دائما لنتدرب على فهم معناها الصحيح على حافة حقل من الزهور تغطى أنحاءه صفائح من الثلج .

وأوجينى جيفيك فى (مدينة) ينثر الليل وامتداد المنازل والحوانيت والنوافذ ثم المصابيح

كان يمشى فى شارع ما

الليل وامتداد منازل وحوانيت

ونوافذ ، امتداد الحائط والمعدن أحيانا

كانت هناك مصابيح

ومن بعيد لبعيد

قليل من البشر

ويتحاشاه العدم حين يصرخ فى منتصف الطريق

صرخة الوجود

حدث بيٍّ فى منتصف الطريق

بين مصباحين

أن صرخ

لكنى مع ذلك أجد وأبحث أين

فاختبرونى .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقدم **كاظم** جهاد الشاعر الأسبانى **خوسيه انخل بالنته** بفقرة استهلها بقوله : **بالغة الحداثة أيضا لدى بالنته هذه السخرية من المؤلف أوالشاعر الذى ينصب نفسه مرجعاً أولى وأوحد للحقيقة .**

وبالغة الحداثة هذه رطانة لاتغتفر ولايعدلها فى السوء إلا قوله فى عبارة أخرى : لنكن أخيرا بلا أهمية ، لنكن بلا عقد ولا استعارات ، وماينهض ضد الشاعر هنا (كذا) ليس الاستعارة بحد ذاتها كعنصر فى الكتابة الشعرية . وإنما ماينطوى عليه المجاز المجانى غالبا ومهما تكن براعته من كذب وسلطان زائف .

والعبارة على رداءتها قد تفهم إجمالا على أنها وصية إلى الشعراء أن يكونوا بحيث لايُعبأ بهم وأن مايؤخذ على الشاعر ليس المجاز فى حد ذاته وإنما ما يشتمل عليه من كذب وزيف .

ولكن بالاستقصاء يظهر اللبس والخطأ ويخرج الكلام إلى ما يشبه الهلوسة . فكيف يقول الشاعر ماينهض ضد الشاعر هنا (كذا) ليس الاستعارة ..... وإنما ماينطوى عليه المجاز إلخ ، فالاستعارة شيء ، والمجاز شيء آخر والاستعارة أخص من المجاز لأن المجاز تدخل فيه الاستعارة كما تدخل فيه صور المجاز الأخرى ، وهو المجاز المرسل فما الذى يراد من هذا وذاك ، وماذا وراء هذا الكلام ؟

ثم مامعنى تحيته بعد ذلك إلى **انطونان ارتو** ، وأين تقع من سائر شعره ؟

لقد أشار المترجم فى ذيل الفقرة التى قدمناها إلى شيء من ذلك وكأنه أمر يرد عرضا عن غير قصد إذ يقول : ويلاحظ القارىء (كذا) كيف يستعير **بالنته** فى تقاويم ـ، مقولة معروفة **لارتو «الأدب خنزرة»** (من الخنازير) لينميها ويأخذ بها لحسابه فى هذا الاتجاه .

وترجمة هذا الكلام الذى ختمه المترجم بلغة الفواتير تتضح من قطعة حيًا فيها الشاعر (**أنتونان ارتو**) تحية إجلال بقطعة عنوانها تقاويم قال فيها :

أولئك الذين لديهم نقاط استدلال فى الفكر ، عنيت فى جهة معينة من الرأس ومناطق محدودة من الدماغ ، جميع أولئك الذين يتحكمون بلسانهم والذين تتمتع الكلمات فى نظرهم بمعانٍ ، والذين يعتقدون أن ثمة أعالى فى الروح وتيارات فى الفكر ، أولئك هم روح العصر ، والذين منحوا أسماء لتيارات الفكر هذه ، وأنا أفكر هنا بأعمالهم المحددة وبهذا الصرير الآلى الذى يبعثه فكرهم فى جميع الاتجاهات

ـ هؤلاء جميعا خنازير

هل هذا الكلام ؟ إنها ليست رطانه الترجمة وحدها ولكنها رطانَه فكرية تتململ معها الألفاظ وتشكو الضيم والخذلان .

ونعود فنسأل : أليس من حق القارىء العربى أن يعرف الوجه فى هذه التحية ؟ ولماذا خص **بالنته (أنطوان ارتو)** بها دون سواه ؟

والعجيب أن **كاظم جهاد** هو الذى ترجم من قبل مقالا **لدريدا** عن **أرتو** عنوانه «**مسرح القسوة وحدود**

التمثيل» ضمنه كتابه **الكتابة والاختلاف لدريدا** وهو مما يذكر له بالتقدير ، وإن كانت ترجمته لرداءتها تحول دون الانتفاع به **والتعويل** عليه فى فكر **دريدا** .

فتحية **بالنته** إلى **ارتو** هى تحية لمن كان همه إبطال مفهوم المحاكاة فى الفن ، وإبطال الجمالية الأرسطية التى تعرفت ميتافيزيقا الفن الغربية على نفسها فيها ، ليس الفن محاكاة للحياة ، بل الحياة محاكاة لمبدأ متعال يضعنا الفن فى **تواصل** معه .

فلم يبق إلا اللغة هى الموئل الأول والأخير ويكون ما ساقه بلغته بعد ذلك حولية من حوليات التاريخ الشعرى ، وسجل للشعراء به يعرفون ، وعليه يعول فى أخبارهم ، **وآخر** ما يعرفون به أنهم خنازير.

وكأن هذا سؤال عن الماهية الذى لايمكن تجاوزه ولكنه لايمكن أيضا أن يُساوِق معنى ما تقدمه من نعوت وصفات ، وإلا فكيف يمكن للخنازير أن تكون (لديهم) نقط استدلال فى الفكر أعنى فى جهة معينة من الرأس ، وكيف (يتحكمون) فى لسانهم وتأخذ الكلمات فى (نظرهم) معانيها / وكيف (يؤمنون) بما فى الروح من علوّ

وكيف يكونون روح العصر وكيف وكيف ، هذا هو الإشكال الذى لم يجشم الكاتب نفسه عناء النظر فيه لبيان دلالته ومغزاه .

إن قلنا إنه استعارة حالت بيننا وبين ذلك الكتابة الشعرية التى تقدمت وتتضمن نهى الشعراء عن اللجوء إليها وإلى غيرها من صور المجاز حتى لايقعوا فى الكذب .

وإذا قلنا إنها حقيقة تنافت مع ماسبقها من عبارات تشيد بالشعراء وترفعهم إلى أعلى الدرجات .

قد يكون فى تفكيك النص نجاة له وملاذ ، ولكن التفكيك لا يبرئه من التناقض الذى يلذّ للقوم أن يلتمسوه كلما عنّ لهم ذلك وأنا لاأريد أن ألتمس مخرجاً للشاعر أو لشعره لأن ذلك لايعنينى بقدر ماتعنينى الكتابة الشعرية .

ولفظة **الخنازير** هى مفتاح هذه الكتابة ، وإن كنت لاأدرى كيف تأتى لها ذلك ، فنحن لانعلم عن الخنزير إلا **مايذكر** فى سياق تحريم لحمه بنص القرآن .

وقد أغرانى ذلك باستقصاء أموره وأحواله فرجعت إلى كتاب **الحيوان للدميرى** فرأيت عجبا ، فقد جاء فيه أن كنيته **أبوجهم وأبو زرعة وأبودلف** ، وهو يشترك بين البهيمية والسبعية ، فالذى فيه من السبع الناب وأكل الجيف ، والذى فيه من البهيمية الظلف وأكل العشب والعلف ، وهو يوصف بالشبق حتى أن الأنثى منه يركبها الذكر وهى ترتع فربما قطعت أميالا وهو على ظهرها ، ويرى أثرستة أرجل ، فمن لايعرف ذلك يظن أنه فى الدواب ماله ستة أرجل ، والذكر منه يطرد الذكور عن الإناث ، وربما قتل أحدهما صاحبه وربما هلكا جميعا ، وإذا كان زمن هيجان الخنازير طأطأت رءوسها وحركت أذنابها وتغيرت أصواتها ، وتضع الخنزيرة عشرين خنوصا وتحمل من نزوة واحدة ، والذكر ينزو إذا تمت له ثمانية أشهر والأنثى تضع إذا مضى لها ستة أشهر ، وفى بعض البلاد ينزو الخنزير إذا تمت له أربعة أشهر ، والأنثى تحمل جراءها وتربيها إذا تمت لها ستة أشهر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أوسبعة ، وإذا بلغت الأنثى خمس عشرة سنة لاتلد ، وهذا الجنس أنسل الحيوان ، والذكر أقوى الفحول على السفاد وأطولها مكثا فيه ، يقال أنه ليس لشيء من ذوات الأنياب والأذناب ماللخنزير من القوة فى نابه حتى إنه يضرب بنابه صاحب السيف والرمح فيقطع كل مالاقى من جسده من عظم وعصب ، وربما طال ناباه فيلتقيان فيموت عند ذلك جوعاً لأنهما يمنعانه من الأكل ، وهو متى عض كلباسقط شعر الكلب ، وهو إذا كان وحشيا ثم تأهل لايقبل التأديب ويأكل الحيّات أكلا ذريعا ولا تؤثر فيه سمومها ، وهو أروغ من الثعلب ، وإذا جاع ثلاثة أيام ثم أكل سمن فى يومين وهكذا تفعل النصارى بالخنازير فى الروم يجيعونها ثلاثة أيام ثم يطعمونها يومين لتسمن ، وإذا مرض أكل السرطان فيزول مرضه ، وإذا ربط على حمار ربطا محكما ثم بال الحمار مات الخنزير .

ومن عجيب أمره أنه إذا قلعت إحدى عينيه مات سريعاً وفيه من الشبه بالإنسان أنه ليس له جلد يسلخ إلا أن يقطع بما تحته من اللحم . والسؤال الذى ينبغى أن يسأل عنه بعد ذلك ماالوجه فى تسمية (**بلنته**) من ذكرهم من الذين لديهم نقاط استدلال فى الفكر ومناطق محدودة من الدماغ والذين يتحكمون فى لسانهم وتتمتع الكلمات فى نظرهم بمعانٍ ويعتقدون أن ثمة أعالى فى الروح الى آخر ماذكر خنازير ، كيف يشير إليهم بأنهم جميعا خنازير .

نحن نفهم بناء على ماقدمناه من أمور الخنزير أنه يصلح أن يكون نموذجاً **للسوبرمان** فى فنون الشبق والسفاد وكل مايمكن أن يخطر على البال من الغرائز الخبيثة ، فكيف يمكن الجمع بينها وبين مايتبجح به أرباب الشعر والفكر من القبض على ناصية البيان والتحكم فى اللسان والرقى فى السماء حيث تسكن الروح فى الأعالى يضفون على تيارات الفكر الأسماء .

كيف يتفق ذلك والخنزرة ؟ كيف يتفق واقتحام مواطن الشبق والسفاد من غير احتراس ؟

الفكر والشعر صناعة المترددين ، وحرفة الذين يحذرون أن تذهب هذه التسلية بهم كما حكى **نيتشه** عن **زرادشت** إلى حدود الإنهاك .

هذه هى المعضلة أو المعادلة التى لايغنى فى حلها الالتفاف حولها بالصناعة الشعرية التى رضعت الرياء لأن غاية مايبلغه أصحاب هذه الصناعة أنهم دجالون أدعياء ، لم تسعفهم الصناعة الشعرية وتمكن لهم فى أدب الخنزرة فاحتالوا عليها بالمجازات والاستعارات ولجأوا إلى الرمز والإيماء .

أما **بلنته** فقد أعلنها صريحة لامواربة فيها حيث وضع هذا بإزاء ذاك فإحدى الجهتين لاوجود فيها لما ينسب إلى الشعر والشعراء ، فلا نقط استدلال فى الفكر ، ولاكلمات لها معانٍ ، ولا أعالى فى الروح لأن كله كذب فى كذب ، وإنما الشأن للخنازير ، هذا الاسم الظاهر الذى لايحتاج إلى موصول .

والموت هو (**درجة الصفر**) فى الكتابة الشعرية عند **بالنته** وهذا معنى القطعة التى تحمل العنوان (**درجة الصفر**) يميت الشاعر فيها **رامبو ولوثريامون** أربع ميتات ميتة المقدمة يموتها الاثنان من غير أحزان كأنها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لحظة الميلاد ، والميتة الثانية يموت فيها **رامبو** بعد الانفجار الغامض لإشراقات ويموت **لوثريامون** حتى لايقدرأحد أن يلمح وجهه ، والميتة الثالثة يموتان فيها معا وليس بعد موتهما إلا السؤال : **أنقدر أن نبقى بعدهما أحياء** ! ولاجواب على ذلك إلا اللعنة على من يواصل الموت فى حياته ، ولايواصل الموت فى حياته إلا الإنسان الرخو المرقع والمزين الذى جلده أوسع من جسده ، واللعنة أيضا على من يتلفظ بهذه الكلمات **إذا** لم تكن تخفى غير ميت .

وبعدها يموت **رامبو ولوثريامون** .

هذا هو شطر الحقيقة ، والشطر الآخر أن شعراء الأغصان يكنسون بلسانهم الكاذب سلالم حزينة .

ويموت **رامبو ولوثريامون** للمرة الأخيرة .

والسلام بعد ذلك لفتيان الأرض.

ARCHIVE
http://Archive.Sakhrit.com

مـــراد وهبـــه

التنوير ورجل الشارع

التنوير فى مقابل الظلمة، ورجل الشارع فى مقابل النخبة . ومصطلح النخبة سابق على مصطلح التنوير فـفى «قـامـوس اللغـة الفـرنسـيـة فى القـرن السـادس عشر[١]» ورد مصطلح Faire èlile ويعنى «أن نختار» ، وفى قـامـوس تريفـو [٢] (١٧٧١) فـــإن المعنى الأولى لمصطلح «النخـبـة» هو مـا يميـز كل سلعـة على حـدة ثم انتقل هذا المصطلح فى استعماله من مجال السلع إلى مجالات أخرى منها جماعات النخبة، نخبة ـ النبالة ـ . ومعنى ذلك أن النخبة تعنى الجماعات العليا فى المجتمع. ومن هذه الوجهة يمكن القول بأن النخبة قد تصورها قديماً أفلاطون عندما ارتأى أن الفلاسفة وحدهم هم القادرون على حكم الجمهورية . وتصورتها الديانة اليهودية فى «شعب الله المختار» . ومن يومها ومعنى النخبة متنقل من مجال إلى آخر حتى أصبح موضوع تنظير عند باريتو Pareto .

وقد ذاع استخدام مصطلح النخبة فى الدول النامية بسبب التغير الاجتماعى السريع الذى تبلور فى عملية التصنيع التى استلزمت قيادة جيدة فوسمت هذه القيادة بـ «النخبة» بيد أن هذه النخبة لم تكن واضحة المعنى . فقد قيل إنها الطبقة المتوسطة وقيل إنها «القيادات الثورية المثقفة» وقيل إنها «القيادات القومية» . وسواء قيل عن النخبة إنها هذا أو ذاك فإنها هى التى أدارت معركة النضال ضد الاستعمار، وكانت هذه المعركة تعنى، عندها، التحرر من التبعية . بيد أن التحرر من التبعية لازمته العودة إلى التراث من غيرإجراء نقد لهذا التراث فى أنحائه الأسطورية، فبزغت الأصولية الدينية التى رفضت مقولة التأويل، أى رفضت إعمال العقل فى النص الدينى فتحررت النخبة ظاهرياً، ولكنهاظلت مكبلة عـقليـاً . ولا أدل على ذلك من أنهـا عندمـا دعت إلى التصنيع كوسيلة جوهرية للتنمية جاءت نتائجها نافية

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

للتنمية ؛ ذلك أن التصنيع هو من ثمار التنوير، والتنوير يعنى ألا سلطان على العقل إلا العقل نفسه، من هنا مغزى عبارة كانط، وهو يقف عند قمة التنوير، «**كن جريئاً فى إعمال عقلك**» . بيد أن النخبة، فى الدول النامية افتقدت هذه الجرأة . وأعتقد أن من بين عوامل فقدان هذه الجرأة العقلية مردود إلى المفهوم الكلاسيكى للاستعمار وهو أنه إستغلال القوى للضعيف .

وهنا ثمة سؤال لابد أن يثار :

مَنْ هو المولَّد للآخر : القوى أم الضعيف ؟

رأيى أن المولَّد للقوى هو الضعيف . وعكس ذلك ليس بالصحيح . فلولا الضعيف لما وجد القوى . وإذا كان ذلك كذلك يلزم أن نكشف عن جذور الضعف ليس فقط عند النخبة، ولكن أيضا عند مَنْ يقابلها وهو رجل الشارع . ذلك أن التنمية مسئولية الكل، والكل هنا هو المؤلَّف من النخبة ورجل الشارع . وحيث إننا قد أوضحنا ما نعنيه بالنخبة فعلينا أن نوضح ما نعنيه برجل الشارع .

إن مصطلح «رجل الشارع» ترجمة غير دقيقة للفظ الأجنبى Mass-Man . فالترجمة الدقيقة هى «الإنسان الجماهيرى» . وقد ورد اللفظ الأجنبى عند **أورتيجا إى جاسيت** فى كتابه «**تمرد الجماهير**» . والذى أدى بهذا الفيلسوف إلى الاهتمام برجل الشارع مردود إلى أنه هو الذى يتحكم فى الحياة العامة في أوربا فى القرن العشرين . وهو مغاير لهذا الذى كان يوجهها فى القرن التاسع عشر، ولكنه مع ذلك من إعداده وإنتاجه . وهذا هو مغزى عبارة **هيجل** «**إن الجماهير تزحف**» . ويرى **جاسيت** أن زحفها خطر على الحضارة ؛ لأن الجماهير بلا معايير . وحيث لا معايير حيث لا ثقافة . وحيث لا ثقافة حيث البربرية . وتمرّدالجماهير يعنى بزوغ البربرية، ذلك أن رجل الشارع يرفض أن يبدى أسباباً لما يرتئيه، ولكنه يريد أن يفرض ما يرتأيه . ومعنى ذلك أن رجل الشارع يعتقد أن له الحق فى ألا يكون عقلانيا، وأن يكون العقل، عنده، هو اللا عقل . ومن هنا تتخذ الحضارة، عنده، مفهوما خاصا، وهو أنها «تلقائية» وتنتج ذاتها بذاتها مثل الطبيعة . ومن هذه الوجهة يتحول رجل الشارع إلى إنسان بدائى، والحضارة تصبح مرادفة للغاية [٣] .

ومماثل لهذا المعنى ما ورد عند **فلهم رايخ** فى كتابه «**إنصت أيها الإنسان الضئيل**» . والإنسان الضئيل هنا هو رجل الشارع . وهو مسئول عن خلق **هتلر** ثم الخضوع له، بل هو المسئول عن قتل **سقراط** . يقول **رايخ** موجهاً كلامه إلى هذا الإنسان الضئيل «**أنت قتلتَ سقراط ... إذ اتهمته بأنه يحط من شأن أخلاقك الخيرة. ولكن سقراط، أيها الإنسان الضئيل، ما زال يحط من شأن هذه الأخلاق . أنت قتلتَ جسمه ولكنك عجزت عن قتل عقله . وأنت تواصل عملية القتل، ولكنك تقتل بأسلوب خسيس وخادع** [٤] .

السؤال الآن :

ما العمل مع رجل الشارع ؟

جواب **رايخ** أن الإنسان العظيم، وهو المقابل لرجل الشارع، قد أخطأ مرتين : فى المرة الأولى أخطأ عندما

أراد تنوير رجل الشارع لأنه ارتأى لدى رجل الشارع القدرة على التحرر، وعلى الحفاظ على هذا التحرر، وأخطأ، فى المرة الثانية، عندما سمح لرجل الشارع البروليتارى أن يكون دكتاتوراً (٥) .

ولكنى أرى غير ما يرى كل من **جاسيت ورايخ**، ذلك أن رجل الشارع أو الإنسان الجماهيرى، فى القرن العشرين، هو من إفراز الثورة العلمية والتكنولوجية . فهذه الثورة قد أفرزت ظاهرة يمكن تسميتها بظاهرة يطلق عليها باللغة الإنجليزية Mass وترجمتها الحرفية «كتلة» ولكن ترجمتها بتصرف تعنى «الجمهور» فيقال مثلاً Mass Society أى مجتمع جماهيرى ، Mass Media أى وسائل إعلام جماهيرية Mass Culture أى ثقافة جماهيرية Mass Communication أى وسائل اتصال جماهيرية .

وقد تناول **رايت ملز** Wright Mills بالشرح والتحليل مصطلحى مجتمع جماهيرى ووسائل اتصال جماهيرية فارتأى أن المجتمع الجماهيرى يتلقى من وسائل الإعلام الجماهيرية . وهذه الوسائل منظمةٌ بحيث يستحيل على الفرد أن يكون له أى تأثير. وتشكيل الرأى محكوم بسلطات تتحكم فى القنوات التى يراد فيها للرأى أن يتشكل فى صيغة معينة . ومن ثم فالجماهير ليست مستقلة عن المؤسسات، بل إن ممثلى هذه المؤسسات يخترقون الجماهير، ويضعفون أية بادرة استقلالية فى تشكيل الرأى العام . وهكذا تزداد الهوةَ بين النخبة ورجل الشارع، والنتيجة أزمة التنمية .

وقد فطنت الأمم المتحدة إلى هذه الأزمة فارتأت أنها مردودة إلى الاكتفاء بالاقتصاد كعامل محدّد للتنمية فدعت إلى ما أسمته التنمية الثقافية .

ولكن السؤال :

فى ضوء أية ثقافة تتحقق التنمية ؟

فى رأيى أن ثمة ثقافتين : ثقافة الذاكرة وثقافة الإبداع . ثقافة الذاكرة تركّز على التراث كما هو من غير مجاوزة . أما ثقافة الإبداع فتدور على مجاوزة التراث، وهذه المجاوزة تستلزم نقد التراث . والتنوير هو الذى يسهم فى إنجاز هذا النقد، ومن ثم فى تفجير الإبداع . وحيث إن الثورة العلمية والتكنولوجية ثمرة التنوير، فالإبداع، فى هذه الحالة، يكون إبداعا جماهيريا Mass Creativity .

وإذا لم يتحقق الإبداع الجماهيرى فمعنى ذلك أن ثمة عائقا . وهذا العائق لا بد أن يكون مضاداً للتنوير . فما هو هذا العائق ؟

إنه ما أسميته «المحرمات الثقافية» . وقد حاول فلاسفة اليونان مواجهة المحرمات الثقافية . وكان على قمة هؤلاء سقراط . كان يحاور الجماهير فى الأسواق من أجل الكشف عن هذه المحرمات فاتُهم بإفساد عقول الشباب وحُكم عليه بالإعدام . وإثر هذا الحكم هرب تلميذه أفلاطون من أثينا حيث تم تنفيذ حكم الإعدام . ولما عاد إليها بعد عدة سنوات امتنع عن الحوار مع الجماهير، وشيد «أكاديمية»، ووضع على مدخلها لافتةً مكتوباً عليها «لا يدخل هنا إلا كل عالم بالهندسة» . ومن يومها والفلسفة معزولةً عن رجل الشارع .

وفى عام ١٩٨٣ عقدتُ مؤتمراً فلسفياً دولياً فى القاهرة بعنوان «الفلسفة ورجل الشارع» . وكان عنوان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بحثى «حادثة بتر فى التاريخ» . والمقصود بالحادثة إعدام سقراط عام ٣٩٩ ق . م . الذى كان سببا فى القطيعة بين الفلسفة ورجل الشارع . وقد حاولتُ، فى هذا البحث، الكشف عن السبب الحقيقى لإعدام سقراط فارتأيت أن هذا السبب يدور على محاولة سقراط إزالة القناع عن جذور الأوهام الهائمة حول معتقدات زائفة ممهداً بذلك الطريق لنمو االإنسان نمواً كاملاً . وقد حاول سقراط أن ينجز هذه المهمة مع «الإنسان الجماهيرى»، ومن هنا كانت خطورته .

ففى محاورة « أوطيفرون» يقدم لنا أفلاطون شخصية سقراط على أنها شخصية تنشغل بالإلهيات . فعندما يوجه أوطيفرون سؤالاً إلى سقراط عن الكيفية التى يُفسد بها الشباب يجيب قائلاً :

«إن المدعى يقول إننى شاعر أو صانع آلهة، وإننى مبدع لآلهة جديدة، ومنكر للآلهة القديمة» . ويرد أوطيفرون قائلاً **«إن المدعى يعلم أن هذه التهمة تلقى استحساناً وقبولاً من العالم برمّته »**. ومعنى ذلك أن الاتهام ينبغى أن يكون مقبولاً من العالم، أى من الجماهير . ولا أدل على صحة ما نذهب إليه من هذين النصين التاليين المنقولين من محاورة «أوطيفرون» .

النص الأول :

«فى إمكان الإنسان أن يكون حكيماً، ولكن ليس من عادة الأثينيين أن يلتفتوا إلى هذا الإنسان إلا إذا بدأ فى بث حكمته إلى الاخرين» .

والنص الثانى :

«إن هذه الاتهامات الجاهزة توّجه عادة إلى الفلاسفة حين يتناولون فى تعاليمهم ما يدور فى السماء وفى الأرض من غير اشارة إلى الآلهة [٦]».

يبدو من هذين النصين أن ثمة علاقة عضوية بين ما يمكن تسميته بـ «**العقل الرسمى**»، أي عقل الدولة، أو عقل النظام الاجتماعى، « **وعقل الجماهير** » ، أو بين سياسة الحكام وثقافة الجماهير .

وابتداء من أفلاطون قل شأن إنسان الجماهير وكان هذا إيذاناً بصعود الدكتاتور والطاغية . وقد عبر **هتلر** عن كل هذا حين شبه الجماهير بامرأة تنتظر من يغازلها. ومعنى ذلك أن الجماهير تتسم بالسمات الأنثوية، وأن فعالها تنم عن عقلية متخلفة وقد واكب هذا التحقير صدور كتاب **جووستاف لوبون** عن «**سيكولوجية الجماهير**» حيث يقول : إن الأفراد حين يتحولون إلى جمهور يتسمون بعقل جمعى «يحملهم على أن يشعروا ويفكروا ويعملوا بأسلوب مباين لأسلوب كل فرد على حدة إذا ما كان بمعزل عن الآخرين» .

ومن ثم نشأ تياران فلسفيان يدعمان هذا البتر بين الفيلسوف والجمهور، أحدهما يقوم على أسس أبستمولوجية ، وأعنى به الوضعية المنطقية، والآخر يقوم على أسس أنطولوجية وأعنى به الفلسفة الوجودية.

دعت الوضعية المنطقية إلى نظرية فحواها أن الفلسفة لا معنى لها ؛ أى أن الفلسفة ، بحكم طبيعتها، لها تأثير عملى، ومن ثم فهى عاجزة عن التأثير فى الجماهير. وقد نشأت هذه النظرية عند **فيتجنشتين** حين أنكر المشكلات الفلسفية بدعوى أنها ليست علمية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأنها زائفة ووهمية. وقد كانت هذه الفكرة هى الملهم لمدرسة التحليل اللغوى التى تذهب إلى القول بأن الفلسفة مهمتها محصورة فى نزع القناع عن الألغاز اللغوية الكائنة فى القضايا الفسلفية الكلاسيكية .

أما الوجودية فأسمحوا لى أن أتخذ من **هيدجر** نموذجاً لها . وقد بدأ هيدجر فلسفته بتحليل الحياة اليومية فى العالم، أو بمعنى أدق تحليل إنسان الجماهير المجهول، والجماهير السائرة فى الشوارع وفى المصانع، وقد نظر إلى هذا الإنسان لاعلى أنه موضوع بحث نظرى، ولكن على أنه مجرد آلة مستعملة . و أن هذه الآلة محكومة بجملة الآلات المستعملة . ولهذا فهو يرى أن الوجود ـ فى ـ العالم هو وجود مستهلك فى جملة الآلات.

وعندما أثار هيدجر السؤال التالى :

من هو هذا الملتزم والمنخرط فى هذا العالم؟

كان جوابه : إنه إنسان الجماهير، الإنسان العادى غير المتميز، إنه الإنسان الذى نعثر عليه فى الحياة اليومية . ومعنى ذلك أن وجود الإنسان يعنى وجوده مع الآخرين، ولكن الوجود مع الآخرين يفضى إلى ظهور الطاغية، والوجود المزيف .

وفى تقديرى أن الصورة التى يرسمها هيدجر لإنسان الجماهير على أنها صورة أنطولوجية، أى صورة تعبر عن كينونة هذا الإنسان وهويته، إنما هى « فى الواقع صورة مقتبسة من المجتمعات التكنولوجية .

صحيح أن قضية إنسان الجماهير هى قضية متأزمة بسبب التطور السريع لتكنولوجيا الأجهزة التى تهدد الجماهير بالبطالة، ليس فقط بطالة العمال بل بطالة المثقفين . ومن الملاحظ فى السنوات الأخيرة أن هذه الأجهزة قد إتسع نطاق استخدامها . بل من الملاحظ أيضا ارتفاع النبرة المنذورة بالنتائج الإجتماعية السيئة لتحول المجتمع إلى مجتمع ألكترونى . ومن ثم ظهرت قسمة ثنائية جديدة بين ما يمكن تسميته بمنظومات القرارات الآلية والمنظومات البشرية . الأمر الذى دعا وينر إلى القول «**إعطوا ما للإنسان، للإنسان وما للأجهزة الألكترونية للأجهزة الألكترونية**» .

ومعنى ذلك أن ثمة عالمين، أحدهما بشرى والآخر ألكترونى . وكما حدث مع نشأة العلمانية كحد فاصل بين ما هو دينى وما هو مدنى يحدث مع نشأة الإبداع كحد فاصل ين ما هو إنسانى وما هو إلكترونى . وفى عبارة أخرى يمكن القول بأن الإبداع هو النتيجة الحتمية لبزوغ العالم الإلكترونى . وهكذا يمكننا ملاشاة القسمة الثنائية وإحلال الأضداد محلها الأمر الذى يسمح لنا فى النهاية بحل مشكلة «الإنسان» الكامنة فى إنسان الجماهير، و «المتفرد» الكامن فى العام، و «الفرد» الكائن فى المجموع .

ويبقى سؤال :

ما هى اذن مهمة التنوير فى نهاية القرن العشرين ؟

نزع القناع عن جذور عدم الإبداع، وهى مهمة قد تبدو سلبية ولكنها فى النهاية إيجابية؛ إذ سيبزغ منها الإنسان المبدع فى إنسان الجماهير، أو «رجل الشارع» إن شئنا الاستعانة بما جاء فى عنوان هذا المقال .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المراجع

1 - Dictionnaire de La Langue francaise du Siexième Siècle .

2 - Dictionnaire de Trevoux (1771) .

3 - Ortega Y.Gasset,The Revolt of the Masses,Unwin Books, Londone,1969,3rd.pp.55-68.

4 -Wilhem Reich,Listen Little man,Penguin Books,1979,p.48.

5 - Ibid.,p39.

6 - Plato,Euthyphro,Trans.Jowett,Oxford,1903,pp.11-12.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فاروق عبد القادر

الجـــــدل الدائـــم بين الفرد والجماعة

قراءة فى قصص أبو المعاطى أبو النجا

لستُ من القائلين بتصنيف المبدعين حسب الفهم السائد بأن كل عقد يمثل جيلاً ، فهذا جيل « الخمسينيات » ، وذاك « الستينيات » ، وصولاً إلى « الثمانينيات » . الأمر - عندى - أقرب لنهر متدافع الأمواج ، قد تتمايز موجة عن سواها ، لكنها تبقى نابعة مما قبلها ، مفضية إلى ما بعدها ، متصلة بالمجرى الرئيسى للنهر أوثق اتصال .

إحدى آيات فساد هذا التصنيف تلك الموجة التى ينتمى إليها هذا الكاتب : (محمد أبو المعاطى أبو النجا) بدأ الكتابة أول الخمسينيات ، ونشر أعماله حول منتصفها، وصدرت مجموعته الأولى مطلع الستينيات . لم يكن وحده بطبيعة الحال، كان واحداً من جماعة بدأ أفرادها فى الاهتمام بالكتابة والإبداع، والتردد على منتديات القاهرة الأدبية - التى كان منها: **سليمان فياض، بهاء طاهر، غالب هلسا** (ليس أردنياً قدر ماهو مصرى)، **عبد الله الطوخى ، فاروق منيب ، صالح مرسى ، محفوظ عبد الرحمن ، صبرى موسى ، علاء الديب** . إن شئنا الاقتصار على أهم الأسماء فى القصة والرواية .

هذه الجماعة - يمكن القول - كانت تضم الإخوة الأكبر لمن سيأتون بعدهم ، ويبدءون نشر أعمالهم حول منتصف الستينيات ، من الناحية الأخرى هم الأصغر لمن سبقهم بسنوات قليلة : **يوسف إدريس والشارونى وفتحى غانم وسعد مكاوى** ..إلخ . اختلفت بينهم الخطوط والمصائر ، وتفاوتت أقدارهم فى أعمالهم الإبداعية ، وكلهم اليوم قد قارب الستين أو جاوزها .

أبو المعاطى كاتب ليس غزير الإنتاج ، وليس قليل كذلك ، فله : سبع مجموعات من القصص القصيرة: « **فتاة فى المدينة ، ١٩٦٠** » ، « **الابتسامة**

الغامضة ، ١٩٦٣» ، « **الناس والحب ، ١٩٦٦** » ، « **الوهم والحقيقة ، ١٩٧٤** »، « **مهمة غير عادية ، ١٩٨٠** » ، « **الزعيم ، ١٩٨١** » ، ثم « **الجميع يربحون الجائزة ، ١٩٨٤**» . وروايتا : « **العودة إلى المنفى ، ١٩٦٩** » و« **ضد مجهول ، ١٩٧٤** » .

وهذه مجموعاته الثلاث الأولى تصدر فى مجلد واحد ، بعد أن نفدت طبعاتها الأولى أو كادت . وقراءة هذه الأعمال معاً تضع قارئها أمام الموضوعات المترددة فى عالم الكاتب ، وطرائقه فى التعبير عنها معاً . ولعل أول هذه الموضوعات ، وما يمكننا اعتباره أظهر الملامح فى إبداعه ، هو تصوير العلاقة بين الفرد والجماعة ، بكل ما تنطوى عليه من تنويعات وتباينات ، وهو يبدو مولعاً بتصوير الحشود ، سواء كانت فى « السباق » أو « فى الطابور » : تلاميذ فى مدرسة ، أو فلاحون فى قرية ، أو محتشدون فى ملعب ، أو متدافعون فى « الزحام » ، أو حتى سابلة عابرون ، يشكلون « دائرة غبار » حول الأم المجنونة وطفلها . الناس دائماً طرف فاعل فى المعادلة : « الناس والحب » ، « الناس والحقيقة» ... إلخ .

وأفضل أعماله القصصية تأتى فى هذا السياق ، وقصة «الطابور » نموذجية هنا : اضطر الراوى لتجديد بطاقته ، فكان عليه أن يمضى ـ منذ الصباح الباكر ـ إلى أحد أقسام الشرطة ، ينضم إلى الواقفين فى الطابور. من الثامنة حتى الثانية وهو يرقب حركة الطابور وتقدمه البطىء ، ويبدو له أنه « قد جاء رجل ضخم جداً ، وراح يمد يديه فى كل مكان ، فى الشوارع والحوارى ، فى العمارات والأكواخ ، فى المصانع والمؤسسات والحقول ، ويجذب من كل مكان رجلاً ويأتى به إلى هذا الطابور . إن هذا الطابور قطعة من الشعب ، شريحة منه، فيها كل خصائصه العظيمة والوضيعة على السواء.. ».

وجاء بناء القصة نموذجياً كذلك ، يقوم على دقة الملاحظة ، وانتقاء التفاصيل ، والانتقال السهل الحر من الداخل للخارج ، والانتقال السهل الحر كذلك من « اللقطات المستعرضة » إلى « اللقطات المقربة » كما يقول أهل السينما ، بمعنى أن يركز ـ فى لقطة ـ على حركة الطابور فى مجمله ، وتقدمه الذى يعنى تغير مواقع المشاركين فيه ، بعداً أو قرباً من الهدف الذى يتحرك نحوه ، وهو هذا الموظف القابع وراء النافذة التى يبدأ منها الطابور وإليها ينتهي ، وفى لقطة تالية ينتقى واحداً من هذا الحشد ليتعرف إليه فى جملٍ قليلة كاشفة .

ومن حيث اختيار نماذج شخوصه ولحظات قصصه، فإنه يعمد إلى خبراته المباشرة ، وهى تتمثل ـ فى هذه الأعمال الثلاثة ـ فى مصدرين رئيسيين : الأول هو واقع القرية المصرية قبل ١٩٥٢ وبعدها مباشرة (قصص : **حارس المقبرة ـ قرية أم محمد ـ حادثة الوابور ـ الرحيل ـ الناس والحقيقة** ، بوجه خاص، هذا الواقع نفسه سيكون موضوع روايته الثانية « **ضد مجهول** » ، التى تدور أحداثها فى القرية نفسها فى عامى ٥٣ ـ ١٩٥٤ .

و القرية التى يصورها لنا **أبو المعاطى** لها ملامح مشتركة ، أهمها ذلك الانقسام الطبقى الحاد بين الذين يملكون والذين لا يملكون ، والحدود القائمة بين الفريقين « رقيقة كالحرير لكنها صلبة كالفولاذ .. تسمح لكلٍ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

منهما بأن يتجول فى أرض الآخر ، لكنه لا يكاد يوغل حتى يحس بهذه الحدود الفاصلة تجذبه وترده إلى مكانه الطبيعى. » . والعلاقة بين الذين يملكون والذين لا يملكون علاقة استغلال من جانب ، ورضوخ لهذا الاستغلال من الجانب الآخر ، فالواقع وشروطه الموضوعية أكثر قوة وصلابة من أن تتيح تغيير جوهر العلاقة ، الباب الوحيد المفتوح هو التمرد الفردى ، وفرض الأمر بالقوة حتى هنا - فى القصتين المتكاملتين «**قرية أم محمد**» و « **حادثة الوابور** » - فإن جماعة المالكين تستخدم أبناء القرية المتمردين لتحقيق مصالحها ، ثم تسلمهم لأعدائهم دون أن يهتز لهم طرف ! .

ومن الواضح أن الكاتب يعرف قريته حق المعرفة ، هى ذات القرية التى سبق أن صحبنا إليها يوسف إدريس ، القرية الصغيرة على أطراف الدلتا أو فى قلبها: الحركة متقاربة والنماذج متشابهة ، نتيجة تشابه الواقع من ناحية ، وتقارب النظر إليه من الناحية الأخرى، وبين هاتين القصتين - على سبيل المثال - وقصة يوسف الطويلة « **الغريب** » فى مجموعة « **آخر الدنيا ، ١٩٥٩** » أكثر من وجه من وجوه التشابه .

المصدر الثانى الذى يستمد منه القاص شخصياته وأحداثه هو تجربة العمل مدرساً (فى مدارس البنات بوجه خاص وقد نذكر هنا أن الكاتب قد مارس هذا العمل سنوات فى مدارس المنصورة والقاهرة . عن هذه الخبرة يقدم الكاتب أكثر من قصة : « **الابتسامة الغامضة - الأسلاك الشائكة - خروج عن الموضوع**». يتفاوت نصيب هذه القصص من الإجادة ، وتبقى «**الابتسامة الغامضة**» أقربها إلى الإتقان : هذا مدرس متشدد ، يقول لزميله الذى يطلب إليه التخفيف من غلوائه : « التدريس فى نظرى ليس مجرد مهنة .. إنه رسالة .. مسئولية تربية جيل جديد وتوجيهه.. و (هى) عملية تشمل الإنسان كله ، ثقافته وخُلقه.. ولهذا مستحيل أن أسمح بوجود بنت تهرِّج أو تتكلم أو تضحك فى الفصل..» ، رغم هذا، بل بسببه ، تتحول رءوس الفتيات إلى كُراتٍ مصمتة، والعيون إلى مجرد ثقوب فى تلك الكرات ، وتبدأ فى الظهور تلك « الابتسامة الغامضة » حتى يتحول الفصل كله إلى وجه كبير تختلج ملامحه كلها بتلك الابتسامة . ابتسامة هُزْء وسخرية من جهد صابر افندى العابث ، وهو يحاول أن يقهر فى الفتيات انطلاقهن ومرحهن و حبهن الطاغى للحياة ، ويحيلهن إلى دمى صماء تحيا بعيداً عن صباها . هاته الفتيات هن اللواتى يعبرِّن عن طاقة الحياة المتوثبة ، والتشوق للحب ، فلاتقف فى طريق هذا الانطلاق أوامر ناظرة المدرسة ، ولا نواهى المدرسين المتشددين ، ولا حتى « الأسلاك الشائكة » ! .

إلى جانب هذين المصدرين الرئيسيين ثمة روافد أخرى: عالم الموظفين فى مكاتبهم ، وشتى المؤامرات الدائرة بينهم (فى قصتّى « **العنكبوت** » و « **العودة من المنفى** » بوجهٍ خاص ، وكلتاهما تحيل إلى أعمال سابقة لنجيب محفوظ ولرواية يوسف إدريس « **العيب**»، ومختلف مظاهر الحياة فى المدينة : مواصلاتها ومقاهيها ودور السينما فيها .

النظر فى المجموعات الأربع التالية يكشف عن هموم أخرى : **وقع مطرقة ١٩٦٧** ، ثم تجربة الخروج

للعمل فى صحارى النفط (حول منتصف السبعينيات ، وبعد مجموعته « **الحقيقة والوهم** » خرج **أبو المعاطى** إلى حيث عمل وأقام فى الكويت حتى أحداث ١٩٩٠) ، ثم هموم الكتابة ذاتها ، لو صح التعبير .

فى المجموعات الأولى نجد لوناً من « التأريخ الفنى» لنقاط هامة فى النضال المصرى فى الخمسينيات: أحداث ١٩٥١ فى الإسماعيلية ، وأحداث ١٩٥٦ فى بورسعيد ، وقصتاه: « **تجربة مع الموت** » و « **الآخرون** » تنهضان دليلاً على إمكان كتابة قصص ذات مضمون وطنى ، ودون تخلٍ عن فنية القص ، أو حسن استخدام القاص لأدواته .

فى المجموعات التالية أكثر من قصة عن أحداث ٦٧ مباشرة ، وعما تلاها من عمليات « الاستنزاف » ، وبعدها يأتى الحزن والانكسار مع السبعينيات (راجع قصص « **الأعرج** » ، « **هل يموت الأب ؟** » ، « **السائل والمسئول** » ، ثم « **ذلك الشتاء** » . فى هذه الأخيرة - وتحمل تاريخ أغسطس ١٩٧٠ - يقول راويها بوضوح : « منذ شهور وسماء بلدتنا يغشاها ذلك الظلام المنذر بالمخاوف والأحزان والأمطار ، ونفسى ينتابها ذلك الحزن الشتائى المقبض المترب ، المكظوم اللاهث ..») ، أما ما حدث فى ٦٧ - على أرض سيناء - فقد عرفناه من مختلف الروايات فى « **الأعرج** » : إنهم لم يُهزموا ، لانهم لم يحاربوا أصلاً !.

منذ **غسان كنفانى** ، وتجربة الخروج للعمل فى صحارى النفط موضوع أدبى بامتياز ، وجاء **عبد الرحمن منيف** فوسّع من دائرتها ، وأدخل إليها عناصر جديدة تكمل « صورة الحياة » التى شاء أن يقدمها فى خماسيته الشهيرة ، وحتى **المنسى قنديل** وسواه ممن كتبوا عن شروط الحياة فى تلك البلاد « التى تهبك كل شىء ، وتحرمك من كل شىء » ، تأثروا بكلمات **غسان** فى سنوات الثمانينيات .

فى هذا السياق تأتى تجربة صاحبنا ، تكتسب خصوصيتها لكنها تشارك مجمل الأعمال السابقة فى سمات عديدة . إن كثيراً من قصص هذه المجموعات تتناول التجربة من نواحٍ شتى (قصص : « **مهمة غير عادية** » ، « **الزعيم** » ، « **واحد منهم** » ، « **كلمات متقاطعة**» ، « **السيد م . م ..**» ، « **ذلك الوجه وتلك الرائحة**» ، « **أصوات فى الليل** ») . إن الأولى منها تعبير رمزى مكثف عن التجربة كلها ، تستقطر دلالاتها ، وتصوغها ، مسقطة منها التفاصيل (لتمتلىء بها قصص أخرى) ، ورغم الطابع « العبثى » أو « العابث » الذى يسودها . ويتمثل فى توالى التحولات غير المبررة منطقياً (وهو طابع بدأ يظهر فى قصص الكاتب بعد ٦٧، راجع بوجه خاص ، « **مقهى الفردوس** » . « **ذلك الحلم**»، « **بطاقة شخصية لرجل ...**» ، « **فى الزحام**»، « **الليل والنهار** » ، وفيها جميعاً يستخدم القاص عناصر غير واقعية كانت تندر فى أعماله الأولى : الأحلام والكوابيس والرؤى الداخلية المغرقة فى التشابك والغموض) فى « **مهمة غير عادية** » نجح القاص فى أن ينقل الرسالة لقارئه : أولئك ناس يتلذذون بالتهام لحوم البشر، وهنا يلعب المال أخطر الأدوار ، يرفع البعض إلى أعلى عليين ، ويهبط بالآخرين إلى أسفل سافلين ، ولا ضمان لأحد بأن يكون بين هؤلاء أو أولئك !.

يعيب هذه القصة الدالة المكثفة توجه القاص لقارئه فى نهايتها : « يمكنك دون شك أن تستمر فى قراءة هذه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

القصة بل وفى كتابتها .. إلخ » إن هذا التوجه لا يبدو حيلة فنية مقبولة قدر ما يبدو تهرباً من نهاية يضعها القاص لتجربة مرواغة ، لم يحسن السيطرة عليها . وفى « كلمات متقاطعة » ـ رغم تعقيدها الشكلى ، وتزيدها فى البناء ـ يُفلح القاص فى أن ينقل لنا تلك العملية اليومية التدريجية التى تتم دون أن يلحظها أحد ، وتنتهى إلى أن تصبح « المؤسسة » هى كل شىء فى حياة مديرها الذى جاء من بعيد ، ثم عمل على قطع روابطه بالماضى والوطن، حتى رسائل صديقه وصِنْوه لا يجد الوقت ولا الرغبة ليرد عليها . تتداخل الخطوط وتتشابك ثم تنتهى إلى أن يعيد الراوى سيرة مدير المؤسسة ، لايُنقص منها شيئاً . إن المؤسسة (ليست مصادفة أن يجعلها القاص عاملة فى « تعمير الصحارى » ، وتحمل ذات الاسم) تفقد الإنسان الذى تحتويه آلتها الضخمة الطاغية كل ماهو إنسان به ، وتحوله إلى ترسٍ ـ صغير أو كبير ـ فيها ، وتتحول هى عنده لهم وهاجس ومعنى للحياة والوجود ، وهى لا تقنع أبداً ، بل تلتهم الأجيال المتتالية بغير توقف.

ليس عبثاً ـ والحال كذلك ـ أن يشم الروائى رائحة الحريق تطارده وهو يتنقل بين المحلات المترفة والمطاعم الفاخرة فى ذلك البلد ، وتصر ذاكرته على أن تعيد إليه ـ بإلحاح ـ وجهاً واحداً ارتبط عنده بيوم احتراق القرية ، تطارده الرائحة ويطارده الوجه فى البلد البعيد المترف ، وتلِّح عليه كلمات الرجل الذى أفقده الحريق صوابه : إنه لم يكن حريقاً ساعدت عليه العاصفة ، لكنه كان غضباً من الله ، أرسله على قوم يستحقونه .

ثمة هموم أخرى تجد لنفسها مكاناً فى عالم هذا القاص ، من بينها هموم الكتابة ذاتها ، كما سبقت الإشارة . فى أكثر من قصة يعرض القاص تلك العوائق الصغيرة والكبيرة التى تحول بين الكاتب المبدع والكتابة: هموم العيش والطفل والمرأة ، والكاتب يحاسب ذاته حساباً عسيراً ، يقدِّم التبريرات ويمتحن صدقها وصحتها . إنه هو « الصديق الذى لا يرحم » ، وانشغالاته تلك هى التى تحول بينه و كتابة « رسالة » لصديقه وشريك أحلامه القديم ، وتوقفه عن الكتابة هو مادفع امرأته لأن ترسل إليه « ثلاث رسائل من امرأة مجهولة ..» . تنشط فيه دوافعه الخامدة كى تشتعل وتتوهج ، ومن ثم يواتيه الإبداع الحرون!

و لا أخفى على القارىء أننى لا أرتاح لكتابة هموم الكتابة ، لو صحَّت الصياغة . فيها يختلط التبرير والتشكى ورثاء الذات و قبول صورة خادعة لها ، وكلها سبل ميسورة لاستمراء البعد عن وهج الإبداع ، خشية احتراق الأصابع! .

« الحب كذلك من هموم هذا القاص ، لكننا نلحظ أن قصصه عن الحب والمحبين تنتهى دائما إلى الإخفاق وعدم التحقق ، إن هذا ما يحدث فى قصص عديدة ، تبدأ ـ حرفياً ـ بالقصة الأولى فى مجموعته الأخيرة « **نهاية اللعبة** » تتعدد الأسباب ، لكن علاقات الحب فى عالمه لا تتحقق أبداً ، وفى أكثر من قصة يستدعى القاص علاقة من علاقات الماضى ، لكنها سرعان ما تختنق فى الواقع المتغير .

لا علاقات الحاضر متحققة ، ولا علاقات الماضى قادرة على الحياة من جديد .

وقليلاً ما يستلهم أبو المعاطى شخصياتٍ أسطورية أو تراثية . هو يفعلها ـ على التحديد ـ مرتين : إحداهما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حين يستدعى شهر زاد فى ليلة ثانية بعد الألف ، وتحكى له حكاية معقدة عن الحكم والحكام ، وعن « الخطأ والصواب » كما يبدو لمن يمارسونه . والثانية حين يستدعى «سيدنا الخضر» فى قصتين : فى الأولى يذبح القطة الجميلة كى يعدم موضوع الحب تجنباً لإشكالاته، وفى الثانية يحرم الراوى المغانم التى كان يمكن أن يحصل عليها لو استجاب لدعوة صاحب السيارة الفاخرة.

وفى الحالين لا يجرؤ الراوى على سؤاله عما فعل، مستوحياً قول النبى موسى: « إنْ سألتُك عن شىء بعدها فلا تصاحبنى ».

تلك أهم الموضوعات المقررة فى عالم **أبو المعاطى أبو النجا** القصصى.

وسيبقى امتيازه الدائم فى قدرته على مراقبة الجموع والحشود وإتقان وصفها، أياً كانت، وفى إحساسه المرهف تجاه العلاقة بين الجماعة من ناحية، والفرد الممتاز من الناحية الأخرى: كيف يخرج من قلبها ليتمايز عنها، لأنه قد تمثل أصفى قيمها وممارساتها ، ولأنه قد وضع إمكاناته وطاقته للتعبير عن طموحاتها وأشواقها ، ولأنه يقودها فى طريق هى تعرف أنه طريقها بالذات .

ولعل هذا كله ما قاد خطاه نحو عبد الله النديم : المسامر الخطيب المعلم الممثل الثائر المحارب الهارب المتخفى ، الذى لم يعرف لحياته معنى إلاّ وسط الحشود والجموع ، يعلّمها ويتعلم منها ، وترد له الجماعة المقهورة فضله ، فتحمله فى أحشائها تسع سنين . قبل أن تلده من جديد ، فيستعيد اسمه وهويته .

من ثم جاءت « **العودة إلى المنفى** » أهم أعمال **أبى المعاطى** ، فيها حشد كل قواه ، واستطاع أن يتفادى كثيراً من المزالق التى ينطوى عليها هذا اللون من الرواية.

ولهذا حديث آخر .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

دستويفسكى .. وجريمة قتل الأب

هناك أربعة جوانب أو وجوه أساسية يمكن تمييزها داخل شخصية **دستويفسكى الخصبة المتنوعة فهناك : الفنان المبدع وهناك العصابى وهناك رجل الأخلاق** The Moralist ثم هناك الخاطىء .

فكيف يمكن للمرء أن يجد طريقه وسط هذا التعقد المربك ؟

إن الجانب الخاص بالفنان المبدع هو أقل هذه الجوانب إثارة للشك ، فموضع **دستويفسكى فى مسيرة الأدب العالمى لا يبتعد كثيرا عن الموضع .. الذى يقف فيه شكسبير ، وتعتبر « الإخوة كارامازوف » هى أعظم** رواية كتبت حتى الآن ، أما حكاية المفتش العام The Grand Inquisitor وهى واحدة من قمم الأدب العالمى ، فيمكن بالكاد اعتبارها فى مثل سمو ورفعة أعمال **دستويفسكى** . وأمام مشكلة الفنان المبدع لابد للتحليل من أن يعلن انسحابه فى مثل حالة كحالة **دستويفسكى هذه** .

أما الجانب الأخلاقى فى شخصية **دستويفسكى فهو الجانب** الذى يمكن مهاجمته بسهولة ، فإذا حاولنا أن نضع **دستويفسكى** فى مرتبة أخلاقية مرتفعة من خلال تذرعنا بالقول بأن الإنسان الذى ذهب إلى أعماق الخطيئة واجتازها هو فقط الذى يمكنه الوصول إلى القمة الأخلاقية السامقة . فإننا حينئذ لا نستطيع أن نتجاهل ذلك الشك الذى يظهر ويتبدى ، فرجل الأخلاق أو الفضيلة هو ذلك الإنسان الذى يجابه الإغواء بمجرد شعوره به داخل قلبه ، دون أن يستسلم له ، فالإنسان الذى يخطىء بشكل متكرر ثم خلال ندمه يقوم بوضع معايير أخلاقية قاسية لنفسه ، يجعل نفسه عرضة لمشاعر تأنيب تذكره بأنه قد جعل الأشياء سهلة أمام نفسه بدرجة كبيرة . إن هذا الإنسان لم يصل بعد إلى جوهر الأخلاق أو الفضيلة : نكران الذات ، ذلك أن السلوك الأخلاقى فى الحياة يتمثل فى الاهتمام الإنسانى الحقيقى أو الواقعى . إن هذا الإنسان يذكرنا ببرابرة (أو همج) الهجرات الكبيرة

الذين كانوا يرتكبون جرائم القتل ويكفرون عن جرائمهم بطرائقهم الخاصة ، حتى أصبح التكفير هو الأسلوب الفعلى لجعل القتل أمراً ممكنا ، لقد كان **إيڤان الرهيب** يسلك نفس الطريقة تماما ، وفى واقع الأمر فإن مثل هذه المصالحة مع الفضيلة هى خاصية روسية مميزة حقاً ، ولم تكن الحصيلة النهائية لعمليات الكفاح الأخلاقية لدى **دستويفسكى** أكثر عظمة من ذلك . فبعد أعنف نضال من أجل التوفيق ما بين المطالب الغريزية الخاصة بالفرد وبين دعاوى المجتمع ، حط **دستويفسكى** رحاله فى قلب الوضع المتقهقر الخاص بالخضوع لكل من السلطة الدنيوية الزائلة والسلطة الروحية أيضا ، أى الوقوع فى براثن التبجيل والإجلال للقيصر وإله المسيحيين ، وكذلك لفكرة محدودة القيمة حول القومية الروسية ، وهو وضع يمكن أن يصل إليه الأشخاص أصحاب العقول المحدودة بمجهود أقل . هذه هى النقطة الضعيفة فى هذه الشخصية العظيمة .

لقد ضيع **دستويفسكى** فرصة أن يصبح معلما ومحررا للبشرية وجعل من نفسه واحدا من سجانيها . إن مستقبل الحضارة الإنسانية سيشعر بالامتنان القليل تجاهه . ويبدو أنه من المحتمل أنه كان محكوما عليه بهذا الفشل من خلال عصابة Neurasis الخاص . إن عظمة ذكائه وقوة حبه للإنسانية كانا من الممكن أن يفتحا أمامه طريقا آخر ، مضادا ، للحياة .

إن النظر إلى **دستويفسكى** باعتباره خاطئا أو مجرما لابد أن يستثير معارضة قوية ، هذه المعارضة يجب ألا تتكىء على ذلك التحديد المحافظ أو القديم للمجرمين . إن الدافع الواقعى لهذه المعارضة سيصبح الآن واضحا .

هناك سمتان جوهريتان لدى المجرم : الذاتية المفرطة والتوق الجامح للتدمير ، ومن الأشياء المألوفة أو المشتركة مع هاتين السمتين ، والتى تمثل شرطا ضروريا للتعبير عنها ، نجد غياب الحب ونقص التذوق أو التقبل العاطفى للموضوعات (الإنسانية) . إن المرء يمكنه أن يتذكر فى الحال أن كل ما هو عكس ذلك موجود لدى **دستويفسكى** فهناك حاجته الكبيرة للحب وكذلك قدرته الهائلة على الحب . ويمكننا أن نلاحظ ذلك فى تلك المظاهر الدالة على العطف أو الشفقة البالغة والتى جعلته يحب ويساعد فى مواقف كان من حقه فيها أن يكره وأن ينتقم.، كما يظهر ذلك ، مثلا ، فى عُلاقاته مع زوجته الأولى ومع عشيقها . فإذا كان الأمر كذلك ، فلابد أن نتساءل عن جدوى ذلك الإغراء الذى يدفعنا فى اتجاه وضع **دستويفسكى** بين المجرمين . وتكون الإجابة هى أن هذا ناتج عن اختيار **دستويفسكى** لمادته ، إذ تفردت شخصياته من بين كل الشخصيات الفنية الأخرى بأنها كانت عنيفة ، قاتلة ، متمركزة حول ذواتها ، وهذا يشير إلى وجود نزعات مماثلة داخل **دستويفسكى** نفسه ، كذلك تأتى الإجابة من بعض الحقائق الخاصة فى حياته ، مثل ولعه بالقمار وكذلك اعترافه بإمكان قيامه بالاعتداء الجنسى على فتاة صغيرة[1] .

إن هذا التعارض يتم حله من خلال إدراكنا بأن غريزة التدمير شديدة القوة لدى **دستويفسكى** ـ والتى كان يمكن أن تجعل منه بسهولة مجرما فعليا ـ قد تم توجيهها أساسا فى حياته اليومية نحو شخص **دستويفسكى** نفسه (أى أنها وجهت إلى الداخل بدلا من توجيهها إلى الخارج) ومن ثم وجدت هذه الغريزة تعبيرا لها فى

(١) يقول فرويد فى أحد هوامش دراسته هذه أن موضوع الاعتداء الجنسى على فتاة صغيرة يظهر عدة مرات فى كتابات دستويفسكى خاصة فى بعض كتاباته التى نشرت بعد وفاته مثل : « **اعتراف ستافروجين** » ، وكذلك « حياة خاطىء كبير » (المترجم) .

ماسوشية[٢] Masochism وإحساس بالذنب . رغم ذلك فقد ظلت شخصية دستويفسكى تحتفظ بسمات سادية[٣] بدرجة كبيرة ، وقد كشفت هذه السمات عن نفسها فى مشاعره الزائدة بعدم الاستقرار ، وفى حبه للقلق والعذاب ، وفى عدم تسامحه حتى تجاه الأشخاص الذين أحبوه ، كذلك تظهر هذه السمات أيضا فى تلك الطريقة التى يتعامل من خلالها ـ كمؤلف ـ مع قرائه . وهكذا فقد كان **دستويفسكى** ساديا تجاه الآخرين فى الأشياء الصغيرة ، بينما كان ساديا تجاه ذاته فى الأشياء الكبيرة ، ومن ثم كان ميله نحو الماسوشية .

لقد انتقينا ثلاثة عوامل من شخصية **دستويفسكى المركبة ، احدها كمى ، أما العاملان الآخران فيتسمان بالكيفية : فهناك كثافة حياته الانفعالية غير العادية ، وهناك استعداده الغريزى الفطرى المرتكس** Per-verse والذى جعله يتسير بطريقة حتمية بأن يكون إما ساديا ـ ماسوشيا أو مجرما . ثم هناك موهبته الفنية غير القابلة للتحليل .

هذا المركب أو التكوين يمكن أن يوجد بشكل جيد تماما دون عصاب ، فهناك أفراد يتسمون بالماسوشية الكاملة دون أن يكونوا عصابيين . ومع ذلك فإن التوازن الخاص بالقوى بين مطالب **دستويفسكى** الغريزية وبين عوامل الكف المثبطة والمعارضة لها (إضافة إلى أساليب الإعلاء المحتملة) قد يجعل من الضرورى تصنيف **دستويفسكى** تحت الفئة المسماة الشخصية الغريزية . لكن الوضع هنا ينتابه الغموض والإبهام من خلال الحضور المتزامن للعصاب ، هذا العصاب ، لم يكن أمرا حتميا خلال تلك الظروف السابقة التى تحدثنا عنها ، لكنه جلب معه ومهد الطريق لذلك التعقد الخصب الذى سيطر على الأنا لدى **دستويفسكى** .

إن العصاب هو أولا وقبل كل شىء علامة على أن الأنا قد فشلت فى الوصول إلى التركيب والتكامل ، وعلى أنها خلال محاولتها للوصول إلى ذلك قد فقدت وحدتها بدرجة كبيرة . كيف يمكن إذن أن يكشف هذا العصاب عن نفسه ؟ لقد اعتبر **دستويفسكى** نفسه مصابا بصرع ونظر الآخرون له على أنه كذلك . وذلك من أجل تفسير النوبات الحادة التى كان يصاب بها والتى كان يصاحبها فقدان الوعى والتشنجات ثم الاكتئاب بعد ذلك . والآن أصبح من المحتمل بدرجة كبيرة أن هذا الموضوع المزعوم كان مجرد عرض للعصاب الذى كان موجودا لدى **دستويفسكى** ومن ثم يجب تصنيف هذه الحالة نتيجة لذلك على أنها صرع هستيرى Hystero — epilepsy ، أى باعتبارها هستيريا حادة . ونحن لسنا فى وضع اليقين التام من هذه النقطة لسببين : الأول : هو أن المعلومات السابقة والمذكورة حول المرض والخاصة بحالة **دستويفسكى** المزعومة هى معلومات ناقصة وليست جديرة بالثقة ، والسبب الثانى : هو أن فهمنا للحالات المرضية المصاحبة للنوبات ذات الشكل الصرعى ما زال غير تام .

ولننظر إلى النقطة الثانية أولا : فليس من الضرورى هنا أن نعيد إنتاج الحالة المرضية الكلية للصرع حيث أنها من الممكن ـ لو أنتجت ـ ألا تلقى ضوءا حاسما على هذه المشكلة ، لكن هذا الأمر يمكن ذكره أيضا على كل حال ، فالقديم مازال دليلا يؤخذ به كوحدة كلينيكية ظاهرية (غير حقيقية) ، فهذا المرض الغريب يتسم بنوباته التشنجية

---

(٢) الماسوشية = الاستمتاع بتعذيب الذات لنفسها من خلال قيام الآخرين بذلك .

(٣)السادية = الاستمتاع بتعذيب الآخرين .

غير المتوقعة التى تحدث دون تنبيه أو استفزاز واضحين وكذلك تغييره للشخصية فى اتجاه القابلية للاستثارة والعدوانية ، وأيضا يقوم هذا المرض بالخفض المتتابع أو المتدرج لكل الملكات العقلية . لكن الخطوط المحيطة بهذه الصورة ما زالت ناقصة تماما فى دقتها . فالنوبات التى تتسم بالضراوة الشديدة عند ظهورها والتى يصاحبها عض اللسان وعدم التحكم فى البول ، وللتى تستمر أيضا خلال الحالة الصرعية الخطرة بمخاطرها الخاصة المتمثلة فى إلحاق الإصابات البالغة بالذات ، هذه النوبات ، يمكن مع ذلك ، أن تقل أو تختزل إلى فترات قصيرة من الغياب عن الوعى ، أو نوبات الدوار أو الدوخة التى تمر بسرعة ، أو قد تحل محلها فترات زمنية قصيرة يقوم خلالها المريض بأشياء لا تتفق مع شخصيته ، كما لو كان قد وقع تحت تحكم لا شعوره .

هذه النوبات ، على عكس ما تقرره قاعدة ما ، بطريقة لا نفهمها ، من خلال اللجوء فقط إلى الأسباب العضوية ، قد تكون ـ هذه النوبات ـ رغم ذلك ـ راجعة فى ظهورها الأول إلى سبب عقلى خالص تماما (الرعب ، مثلا) أو قد تنشأ فى مواقف أخرى كرد فعل لعمليات الاستثارة العقلية ، وأيا كان الضرر أو الخلل العقلى الحادث المميز للأغلبية العظمى من المرض هنا ، فإننا نجد حالة واحدة على الأقل (هى حالة **هلمهولتز**)[٤] **لم يتداخل فيها المرض مع الاتجاه العقلى الفائق . (والحالات الأخرى . التى ذُكر حولها نفس التاكيد إما أنها قابلة للتنفيذ أو قابلة للشكوك كما فى حالة دستويفسكى** نفسه .

إن الأشخاص الذين يقعون ضحايا للصرع قد يعطون انطباعا بالتأخر العقلى وتوقف الارتقاء حيث أن هذا المرض غالبا ما تصاحبه بلاهة واضحة ومظاهر نقص كبيرة فى المخ ، رغم أن هذا ليس مكونا ضروريا من مكونات الصورة الكلينيكية للمرض . لكن هذه النوبات ، بكل تباياتها ، تحدث أيضا لدى الأفراد الذين يظهرون ارتقاء عقليا كاملا ، والذين تكون لديهم أيضا دلائل على حياة انفعالية متطرفة وغير متحكم فيها ـ كقاعدة ـ بطريقة تتسم بالكفاءة . ولا عجب فى مثل هذه الظروف بأن نجد أنه من المستحيل أن نظل متمسكين بأن الصرع هو وحدة كلينيكية واحدة أو مفردة . إن التشابه الذى نجده ما بين الأعراض الظاهرة يبدو أنه هو الذى يستدعى نظرة وظيفية لهذه الأعراض ، إن الأمر هنا يبدو كما لو كان هناك ميكانزم خاص بالتخفف الغريزى المرضى قد قام بالاستقرار بطريقة عضوية وبحيث يمكن استخدام هذه الطريقة فى ظروف مختلفة تماما ، وفى الحالة الخاصة باضطرابات النشاط الدفاعى الراجعة إلى حالات تحلل الأنسجة أو حالات التسمم ، وكذلك فى حالة وجود تحكم لا يتسم بالكفاءة فى الإمكانيات العقلية وفى الأوقات التى تنشط فيها الطاقة بطريقة واضحة فى العقل ، تصل الأزمة إلى قمتها فيما وراء هذه الثنائية يمكننا أن نلقى نظرة خاطفة على هوية الميكانزم الأساسى الخاص بالتخفف الغريزى Instinctual discharge ؛ فلا يمكن أن يظل هذا الميكانزم بعيدا عن العمليات الجنسية والتى هى فى جوهرها ذات أصل سمى Toxic (أو تسممى) وقد وصف الأطباء الأوائل الجماع Coition باعتباره صرعا صغيرا ومن ثم تعرفوا فى النشاط الجنسى على عمليات

---

(٤) عالم الفسيولوجيا وعالم النفس الذى قام بدراسات هامة مبكرة على عدد من الوظائف النفسية (المترجم) .

التخفف من الألم وعمليات التكيف الخاصة بالأسلوب الصرعى فى التخفف من المنبهات المثيرة .

إن رد الفعل الصرعى The epileptic reaction - كما يمكننا أن نسمى هذا العنصر الشائع - يكون أيضا دون شك فى متناول العصاب الذى يكون جوهره بدوره هو التخلص أو التخفف بواسطة وسائل جسمية من كميات الاستثارة التى لا يمكنه التعامل معها نفسيا . هكذا تصبح النوبة الصرعية عَرَضا للهستيريا ، ويتم تكييف هذه النوبة وتعديلها من خلال الهستيريا مثلما يحدث ذلك فى حالة العملية الجنسية العادية الخاصة بالتخفف من الطاقة تماما .

من أجل هذا فإنه يبدو أنه من الأصوب أن نميز بين الصرع العضوى Organic والصرع « الوجدانى » Affective epilepsy ، والأهمية العملية لهذا التمييز هى أن الشخص الذى يعانى من النوع الثانى يكون من النوع العصابى . فى النوع الأول تكون الحياة العقلية للشخص خاضعة لاضطراب غريب يأتى من خارج هذه الحياة نفسها ، أما فى النوع الثانى فإن الاضطراب يكون تعبيرا عن حياة الشخص العقلية نفسها .

من المحتمل تماما أن صرع **دستويفسكى** كان من النوع الثانى ، وهذا لا يمكن إثباته مباشرة ، فلكى نفعل ذلك لابد أن نكون فى موضع يمكننا من اقتحام الحالة الأولى التى ظهرت فيها هذه النوبات ثم التذبذبات التالية التى نجمت عنها فى مسار حياة **دستويفسكى** العقلية ، ومن أجل هذا فإن ما نعرفه حول هذا الأمر هو النزر اليسير .

إن وصفنا للنوبات نفسها لا يخبرنا بشىء ، ومعلوماتنا حول العلاقات بين هذه النوبات وخبرات **دستويفسكى** الخاصة هى معلومات ناقصة ، بل ومتناقضة غالباً . إن الافتراض الأكثر احتمالا هو أن هذه النوبات تمتد بجذورها إلى طفولته . وأن هذه النوبات قد بدأت أولا من خلال أعراض بسيطة ، وأنه لم يتم طرح الافتراض الخاص بأن هذه النوبات هى نوبات صرعية إلا بعد تلك الخبرة الخاصة التى أرهقت أعصاب **دستويفسكى** إلى حد تحطيمها حين كان فى عمر الثامنة عشرة ، ففى تلك الآونة قتل أبوه .

قد يكون من المناسب تماما بالنسبة لنقطتنا هذه لو استطعنا أن نقيم الدليل الثابت على أن هذه النوبات قد توقفت تماما خلال سنوات نفى **دستويفسكى** فى سيبيريا ، لكن هناك تفسيرات أخرى تناقض هذا الدليل(٥) .

إن تلك العلاقة الواضحة ما بين مقتل الأب فى **الإخوة كارامازوف** وبين المصير الذى لا قاه والد **دستويفسكى** نفسه قد اجتذبت انتباه العديدين ممن كتبوا سيرة **دستويفسكى** الذاتية . وأدت بهم إلى الإشارة إلى « مدرسة معينة فى علم النفس » . ومن جهة نظر التحليل النفسى (لأنها هى المقصودة بذلك) ، فإننا نشعر بالإغراء لأن نرى فى هذه الواقعة أكثر الصدمات قسوة ، وأن ننظر

---

(٥) فالعديد من المصادر بما فيها **دستويفسكى** نفسه تؤكد على العكس من هذا بأن المرض كان مسلما بصحته أى بطبيعته الصرعية الأخيرة خلال سنوات النفى فى سيبيريا فقط ، ويقول **فرويد** إنه لسوء الحظ هناك مبرر لعدم الثقة فى البيانات الخاصة بالسير الذاتية للعصابيين ، فالخبرة تظهر أن ذاكرتهم تقدم تزييفات تقدم من أجل إعاقة العلاقات السببية غير المقبولة ، ومع ذلك فهناك أدلة على أن احتجاز **دستويفكى** فى سجن سيبيريا قد قام بتغيير حالته المرضية بدرجة كبيرة . (المترجم) .

إلى رد فعل **دستويفسكى** تجاهها باعتباره نقطة التحول فى تاريخه العصابى . لكننى اذا أخذت على عاتقى مهمة تأسيس هذه الوجهة من النظر بواسطة التحليل النفسى ، فإننى لابد وأن أغامر بالمخاطرة لأننى لن أكون واضحا بالنسبة لكل هؤلاء القراء الذين لا تتوفر لديهم الألفة الكافية بلغة التحليل النفسى ونظرياته . إن لدينا نقطة بداية واحدة مؤكدة ، أننا نعرف معنى النوبات الأولى التى عانى منها **دستويفسكى** فى سنواته المبكرة ، قبل حدوث « الصرع » بفترة طويلة ، هذه النوبات كان لها دلالة الموت : لقد كانت مطبوعة بالخوف من الموت وتكونت من حالات من السبات والخدر ، لقد هاجمه هذا المرض بينما كان ما زال صبيا ، فى شكل وجوم أو انقباض مفاجىء عام بلا مبررات ، وهو شعور ، كما أخبرنا صديقه « **سولوفيف** » بعد ذلك ، كان يجعله يشعر كما لو كان على وشك الموت فى الحال . ثم يعقب ذلك فى حقيقة الأمر حالة شبيهة تماما بالموت الحقيقى . ويخبرنا أخوه أندريه ، أنه حتى عندما كان فيودور[٦] صغيرا تماما كان معتادا على أن يترك حوله بعض الملاحظات Notes الصغيرة قبل أن يذهب للنوم وكان يقول فيها إنه خائف من الوقوع فى براثن النوم الشبيه بالموت خلال الليل ، ومن ثم كان يتوسل ويلح على ضرورة تأجيل جنازته لمدة خمسة أيام ،

إننا نعرف المعنى والقصد من وراء مثل هذه النوبات الشبيهة بالموت ، إنها تشير إلى توحد ما (أو تماهى (identification مع شخص ميت ، إما مع شخص ما قد مات فعلا أو مع شخص ما زال حيا ، ولكن الشخص المصاب بهذه الحالة يتمنى موته فعلا ، والحالة الأخيرة هى الأكثر دلالة ، إن النوبة حينئذ يمكن أن تكون لها قيمة العقاب .

لقد رغب امرؤ أن يكون شخصا آخر ميتا ، والآن يصبح هذا المرء هو الشخص الآخر ويميت نفسه . عند هذه النقطة تستحضر لنا النظرية التحليلية النفسية ذلك التأكيد بأنه بالنسبة لصبى صغير فإن هذا الشخص الآخر يكون هو أبوه نفسه ، وتكون هذه النوبة (التى تسمى هنا نوبة هستيرية) هكذا نوعا من العقاب الذاتى نتيجة مشاعر الرغبة فى الموت التى وجهت ضد أب مكروه .

إن جريمة قتل الأب Parracide ، وفقا لوجهة من النظر . معروفة جيدا ، هى الجريمة الأساسية والأولية للإنسانية ككل وكذلك للفرد الإنسانى (انظر كتابى **الطوطم والتابو** ، عام ١٩١٢ ـ ١٩١٣) إنها فى أية حالة هى المصدر الرئيسى للشعور بالذنب ، رغم أننا لا نعرف ما إذا كانت هى المصدر الوحيد أم لا : ولم تستطع البحوث حتى الآن أن تكون قادرة على الوصول بطريقة يقينية إلى تحديد المصدر أو الأصل العقلى للشعور بالذنب وللحاجة إلى التكفير عن الذنوب ، لكن ليس من الضرورى بالنسبة له أن يكون له مصدر وحيد .

إن الموقف السيكولوجى هو مركب ويحتاج إلى مزيد من التوضيح .

إن علاقة الصبى ، أى صبى ، بأبيه ، هى كما قلنا علاقة متناقضة وجدانيا Ambivalent فبالإضافة إلى الكراهية التى تبحث عن التخلص من الأب باعتباره منافسا ؛ هناك دلائل مألوفة واضحة على أن مشاعر الرقة والحدب الموجهة نحو الأب تكون موجودة أيضا ، وهذان الاتجاهان العقليان يندمجان معا لينتجا عملية التوحد أو التماهى مع الأب ، إن الولد يريد أن يكون فى موضع أبيه لأنه معجب به ويريد أن يصبح مثله ، كما أنه يريد

---

(٦) الاسم الأول لدستويفسكى . (المترجم) .

أيضا أن يبعده عن الطريق . هذا الارتقاء الكلى يجلب معه الآن عقبة كئوداً . ففى لحظة ما يصل الطفل إلى الفهم بأن اية محاولة لإبعاد ابيه عن طريقه باعتباره غريما له ستتم معاقبتها من خلال الخصاء . وهكذا فإن **دستويفسكى** ، ونتيجة لخوفة من الخصاء واهتمامه بالمحافظة على ذكورته . قد اقلع عن رغبته فى أن يمتلك أمه ويتخلص من ابيه . وبقدر ما تظل هذه الرغبة موجودة فى اللاشعور بقدر ما تشكل الأساس القوى للإحساس بالذنب . ونحن نعتقد أن ما تم وصفه الآن هو مجرد عمليات طبيعية ، إنه القدر الطبيعى المسمى « **عقدة اوديب** » ، ومع ذلك فإن هذا القدر العادى أو الطبيعى يتطلب أيضا توضيحا أكثر اهمية .

إن تعقدا أكثر من ذلك يظهر عندما يرتقى ذلك العامل التكوينى الجسمى المسمى بالثنائية الجنسية Bisexual-ity بدرجة قوية نسبيا لدى طفل ما . من ثم فإنه تحت تأثير التهديد الذى تتعرض له ذكورة الولد من خلال الخصاء ، فإن ميله لأن يفترق فى اتجاه الأنوثة يصبح أقوى ، إنه يضع نفسه بدلا من ذلك فى موضع أمه ويضع على عاتقه القيام بدورها فى حب ابيه . لكن الخوف من الخصاء يجعل هذا الحل مستحيلا تماما .

ويفهم الطفل انه يمكن أن يقع تحت طائلة الخصاء إذا اراد أن يحبَّهُ والده كامراة . وهكذا فإن كلا الدافعين ، أى الخوف من الأب ، والوقوع فى حبه ، يتم كبتهما .

وهناك تمييز سيكولوجى خاص تتضمنه حقيقة أن كراهية الأب يمكن أن يتم الإقلاع عنها نتيجة الخوف من خطر « خارجى » (الخصاء) ، أما الوقوع فى حب الأب فيتم النظر إليه باعتباره خطرا غريزيا ، رغم أنه يرجع - هذا الخطر الغريزى - إلى نفس مصدر الخطر الخارجى .

إن ما يجعل كراهية الأب مرفوضة هو الخوف من الأب ، فالخصاء مرعب سواء كعقاب أو كثمن للحب ، ومن بين العاملين اللذين يقومان بكبت الكراهية للأب ، نجد أن العامل الأول ، أى الخوف المباشر من العقاب والخصاء هو ما يمكن أن نطلق عليه اسم العامل الطبيعى (أو العادى) ويبدو أن شدته المرضية تحدث فقط نتيجة إضافة العامل الثانى ، أى الخوف من الاتجاه الأنثوى ، إليه . وهكذا فإن الاستعداد الثنائى الجنسى الفطرى القوى يصبح واحدا من الشروط السابقة أو المدعمة للعصاب ، ويفترض وجود مثل هذا الاستعداد بالتأكيد لدى **دستويفسكى** . وقد كشف هذا الاستعداد عن نفسه بشكل حى أو قابل للنمو (كجنسية مثلية كامنة) فى الدور الكبير الذى لعبته صداقات الذكور فى حياة **دستويفسكى** ، وفى اتجاهه المترفق الرقيق بدرجة غريبة نحو منا فسيه فى الحب ، وكذلك فى فهمه الملحوظ للمواقف القابلة للتوضيح فقط من خلال جنسية مثلية مكبوتة ، كما تظهر ذلك نماذج عديدة من رواياته .

أعتذر ، فأنا لا أستطيع تغيير الحقائق ، إذا كان هذا الفرض لاتجاهات الكراهية والحب نحو الأب وتحولات هذه الاتجاهات تحت تأثير الخوف من الخصاء ، يبدو للقراء الذين لا تتوفر لهم الفة كافية بالتحليل النفسى ، بغيضا من الناحية الأخلاقية ولا يصدق ، إننى يجب أن أتوقع - أنا نفسى - أن عقدة الخصاء هى تماما ما يمكن أن يرتبط بتلك الحالة العامة من الإنكار أو الرفض ، لكننى يجب أن أصر على أن الخبرة التحليلية النفسية قد وضعت هذه الأمور بشكل خاص فيما وراء مستوى الشك ، كما أنها - هذه الخبرة - قد علمتنا أن نتعرف فى مثل هذه الأمور على مفتاح كل عصاب .

هذا المفتاح ، إذن ، هو ما يجب أن نطبقه على هذا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الصرع المزعوم لدى مؤلفنا ، كم هى غريبة بالنسبة لشعورنا تلك الأشياء التى تتحكم فى حياتنا العقلية اللاشعورية ! لكن ما قلناه لا يستنفد ، بأى حال من الأحوال ، تلك النتائج المترتبة على كبت مشاعر الكراهية نحو الأب والتى تحدث خلال عقدة أوديب . وليس هناك شىء جديد يمكن أن يضاف : أى أنه بالرغم من كل شىء فإن عملية التماهى مع الأب دائما ما تتبوأ مكانا دائما لنفسها داخل الأنا . ويتم استقبالها داخل الأنا ، لكنها ترسخ أقدامها هناك باعتبارها قوة مستقلة فى مقابل كل ما تشتمل عليه الأنا من قوى غيرها ، ثم إننا بعد ذلك نعطى لها اسم الأنا الأعلى Super Ego وننسب إليها ، باعتبارها الممثل القمعى لتأثير الأب ، معظم الوظائف الهامة . فإذا كان الأب صارما ، عنيفا ، قاسيا ، فإن الأنا الأعلى تأخذ على عاتقها القيام بهذه الخصال بدلا منه ، ومن ثم فإنه خلال علاقة الأنا الأعلى بالأنا ، تتاح الفرصة لإعادة تأكيد السلبية التى يفترض أنه قد تم كبتها . لقد أصبح « الأنا الأعلى » ساديا وأصبح « الأنا » ماسوشيا ، أى فى السفح السلبى من الطريق الأنثوى ، وتظهر حاجة كبيرة للعقاب لدى الأنا وترتقى ، هذه الحاجة تعبر عن نفسها فى جانب منها باعتبارها ضحية للقدر ، أما فى جانبها الآخر فإنها تشعر بالرضا فى تلك المعاملة القاسية التى يعاملها بها الأنا (أى فى ذلك الشعور بالذنب) . إن كل عقاب هو فى النهاية نوع من الخصاء ، وهو أيضا ، فى حد ذاته ، تحقيق للاتجاه السلبى القديم نحو الأب . وحتى القدر ، فى المحاولة الأخيرة ، هو فقط عبارة عن إسقاط Projection متأخر للأب .

إن العمليات السوية لتكوين الضمير يجب أن تكون مماثلة للعمليات المرضية التى وصفناها هنا . لكننا لم ننجح بعد فى تثبيت خط الحدود ما بين هذين النوعين من العمليات . وسوف نلاحظ هنا أن التشابه الكبير بين هذين النوعين من العمليات فى حصيلتهما النهائية ، إنما يرجع فى المقام الأول إلى ذلك المكون السلبى الخاص بالأنثوية المكبوتة . وإضافة إلى ذلك فانه من المهم أن نعرف ذلك العامل الخاص غير المقصود الذى يتعلق بما إذا كان الأب الذى يكون خائفا فى كل حالة ، قد كان أيضا ، وبصفة خاصة ، عنيفا فى الواقع . وقد كان هذا حقيقيا فى حالة دستويفسكى ، ويمكننا أن نقتفى أثر حقيقة ذلك الشعور غير العادى بالذنب وكذلك مسلكه الماسوشى فى الحياة ، ونتيجة لكون أنثوى قوى خاص . وهكذا فإن الصيغة بالنسبة لدستويفسكى هى . كما يلى : شخص لديه استعداد ثنائى الجنسية فطرى وقوى بشكل خاص ، وهو يمكنه أن يدافع عن نفسه بشدة خاصة ضد الاعتماد بشكل خاص على والد قاس . هذه الخاصية المميزة الخاصة بالثنائية الجنسية قد جاءت إضافة إلى المكونات الخاصة بطبيعته والتى تعرفنا عليها فيما سبق .

وهكذا يمكننا أن نفهم أعراض النوبات الشبيهة بالموت لديه باعتبارها تماهيا (أو توحدا) مع الأب تقوم به الأنا ، هذا التماهى تسمح به الأنا الأعلى كنوع من العقاب للأنا . « إنك تريد أن تقتل أباك من أجل أن تصبح أنت بدلا منه ، والآن أنت أباك ، لكنه أب ميت » هذا هو الميكانزم المنظم للأعراض الهستيرية . وإضافة إلى ذلك ، الآن يقوم أبوك بقتلك » وبالنسبة للأنا فإن عرض الموت يكون بمثابة الإشباع التهويمى للرغبة الذكورية وفى نفس الوقت هو إشباع ماسوشى ، وبالنسبة للأنا الأعلى هو إشباع عقابى . أى إشباع سادى . وكلا الاثنين . أى الأنا والأنا الأعلى يقومان بتنفيذ دور الأب .

نوجز فنقول إن العلاقة بين الذات وموضوع الأب ، اثناء احتفاظها بمحتواها تتحول إلى علاقة بين الأنا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والأنا الأعلى ، وهو وضع جديد فى مرحلة جديدة . وردود الفعل الطفلية الخاصة بعقدة أوديب الشبيهة بهذه يمكن أن تختفى إذا لم يقم الواقع بتعذيبها بشكل متزايد . لكن شخصية الوالد تظل هى نفسها ، أو بدلا من ذلك ، أو قد تتدهور عبر السنين . ومن ثم فقد تم الاحتفاظ بكراهية دستويفسكى لأبيه وكذلك استمرت رغبة الموت الموجهة ضد هذا الوالد الشرير ، وحيث أن التحقيق الواقعى لمثل هذه الرغبات المكبوتة يكون محفوفا بالمخاطر ، فإن الخيال (أو التهويم) يصبح هو الواقع ومن ثم يتم تعزيز أو تدعيم كل العمليات الدفاعية .

من المفترض أو المدعى به الآن ، أن نوبات دستويفسكى كانت من النوع الصرعى ، ومع ذلك تظل هذه النوبات دون شك تشير إلى توحده مع أبيه باعتباره نوعا ما من العقاب ، لكن هذه النوبات قد أصبحت مرعبة ، مثل موت أبيه الذى كان موتا مرعبا أيضا . ما هو المحتوى الزائد الذى امتصته هذه النوبات وبصفة خاصة ، ما هو المحتوى الجنسى ، هذا أمر يروع بعيدا عن التخمين .

هناك شىء واحد يمكن ملاحظته : فخلال الحالة المميزة السابقة على نوبة الصرع تكون هناك لحظة من البهجة أو السعادة الصافية aura يشعر بها المريض ويمكن أن تكون هذه الحالة بمثابة التسجيل الجيد لمشاعر الفوز والتحرر التى قد نشعر بها عند سماعنا لأخبار الموت ، هذه الحالة يعقبها مباشرة فى هذا الصرع أشد أنواع العقاب قسوة . لقد قُدر علينا أن نمر عبر هذه السلسلة من الزهو والفجيعة ، من الفرح الاحتفالى والحزن ، نجد ذلك لدى الإخوة فى القبائل البدائية عندما كانوا يقتلون أباهم ، ونجده يتكرر أيضا فى احتفالات التهام الطوطم .

إذا ثبت أن دستويفسكى كان متحررا من ربقة نوبات الصرع خلال نفيه فى سيبيريا ، فإن هذا سيكون فقط بمثابة التأكيد لوجهة النظر القائلة إن هذه النوبات كانت بمثابة العقاب له . إنه لم يعد محتاجا لهذه النوبات عندما كان يعاقب بطريقة أخرى . لكن هذا لا يمكن إثباته . كما لا يمكننا أن نعتبر هذه الضرورة العقابية التى حلت أساسا بعدة دستويفسكى العقلية وخبرته ، كافية لتفسير حقيقة أن دستويفسكى قد اجتاز كل هذه السنوات من البؤس والإذلال سليما لم يمس . لقد كان اتهام دستويفسكى والحكم عليه كسجين سياسى اتهام غير عادل ، ولابد أنه كان يعرف هذا ، ومع ذلك فقد قبل هذا العقاب الذى لا يستحقه على يد الأب الصغير ، القيصر ، كبديل للعقاب الذى كان يستحقه لخطيئته تجاه أبيه الحقيقى . وبدلا من أن يعاقب نفسه ، فقد ترك نفسه يعاقب من خلال وكيل أبيه أو نائبه فى هذه العملية .. وهنا نجد لمحة سريعة من التبرير السيكولوجى لأنماط العقاب التى ينزلها المجتمع بالناس ، فحقيقة الأمر أن هناك مجموعات كبيرة من المجرمين يرغبون فى أن يعاقبوا . إن الأنا الأعلى لديهم يتطلب ذلك ، ومن ثم يوفر على نفسه ضرورة أن يقوم هو نفسه بمهمة إنزال العقاب بأصحابه .

إن كل إنسان على ألفة بالتحويلات المركبة للمعنى والتى تحدث من خلال الأعراض الهستيرية ، سيفهم أنه لا توجد محاولة يمكن القيام بها هنا لتعقب معنى نوبات دستويفسكى إلا هذه المحاولة المطروحة[٧] ويكفى هنا أن

---

(٧) إن أفضل تفسير لمعنى هذه النوبات ومحتواها قدمه دستويفسكى نفسه ، عندما أخبر صديقه « ستراكوف » أن قابليته للاستثارة وشعوره بالاكتئاب عقب كل نوبة صرعية كانا يرجعان إلى حقيقة أنه كان يبدو لنفسه فعلا على أنه مجرم وأنه لم يستطع أن يتخلص من الشعور بأنه يحمل عبئا ثقيلا من الشعور بالذنب على كاهله ، وأنه قد ارتكب بعض الآثام الكبيرة التى أصابته بالغم الشديد . وفى مثل هذه الاتهامات الموجهة إلى الذات فإن التحليل النفسى يرى علامات على المعرفة بالواقع النفسى ومحاولات لجعل الذنب المجهول معروفا أمام الضمير (فرويد) .

نفترض أن المعنى الأصلى قد ظل ثابتا لا يتغير خلف كل هذه الإضافات المتزايدة .

ويمكننا أن نقول ونحن على ثقة ، بأن **دستويفسكى** لم يتحرر أبدا من مشاعر الذنب الناجمة عن رغبته فى قتل أبيه . وأن هذه المشاعر قد قامت أيضا بتحديد اتجاهه فى مجالين آخرين كانت فيهما العلاقة بالوالد واضحة ، هى سلطة الدولة وأيضا اتجاهه نحو الاعتقاد فى الله . وبالنسبة للاتجاه الأول فقد انتهى به الأمر إلى الخضوع التام لأبيه الصغير . **القيصر** هذا الذى عندما قام مرة فى الواقع بتمثيل كوميديا القتل والتى قامت نوباته غالبا بتمثيلها قبل ذلك . خلال تلك « المسرحية » ، وصل الندم إلى حده الأعلى .

فى المجال الدينى كانت هناك حرية أكبر أمام **دستويفسكى** . فوفقا لما تذكره التقارير الموثوق بها حوله ، فإنه قد تذبذب حتى اللحظة الأخيرة من حياته ما بين الإيمان والإلحاد . وقد كان من المستحيل بالنسبة لعقله الكبير أن يتجاهل أية صعوبات عقلية يقود إليها الإيمان . ومن خلال تلخيصه الفردى للارتقاء الذى حدث فى تاريخ العالم ، كان لدى **دستويفسكى** الأمل فى أن يجد طريقا للخلاص وأن يجد تحررا من الذنب الموجود فى التصور المسيحى ، وأيضا أن يستخدم مظاهر معاناته كدعاوى يلعب من خلالها دورا شبيها بدور المسيح . وحيث أن الأمر فى كليته هو أن **دستويفسكى** لم يستطع الوصول إلى الحرية وأنه أصبح رجعيا ، فإن هذا كان بسبب الذنب البنوى[٨] Filial guilt والذى يكون موجودا لدى الجنس الإنسانى بشكل عام ، وهو الشعور الذى يقوم عليه الإحساس الدينى . وقد وصل هذا الشعور لدى **دستويفسكى** إلى شدة فردية فائقة ، وظل من الصعب قهره حتى بالنسبة لذكاء **دستويفسكى** الكبير .

عندما نكتب هذا فإننا نترك أنفسنا عرضة للاتهام بأننا قد تخلينا عن موضوعية التحليل ، وأننا قد أخضعنا **دستويفسكى** لأحكام يمكن تبريرها من خلال وجهة نظر متحزبة ذات رؤية خاصة للحياة فقط . فالشخص المحافظ قد يأخذ سمت « **المفتش الكبير** » ويحكم على **دستويفسكى** بطريقة مختلفة ، والاعتراض دقيق ، ويمكن للمرء فقط أن يقول من أجل التبرير الجزئى أو التلطيف من حدة هذه المسألة ، إن قرار **دستويفسكى** كان له نفس المظهر الخاص الذى حدده الكف العقلى الذى يرجع إلى العصاب .

يمكننا بالكاد أن نُرجع إلى المصادفة ، أن ثلاثة من الأعمال الأدبية الخالدة فى كل العصور وهى « **الملك أوديب** » **لسوفوكليس** و**هاملت لشكسبير** و**الاخوة كارامازوف لدستويفسكى** ، كلها كان يجب أن تتعامل مع نفس الموضوع ، **قتل الأب** . وفى كل هذه الأعمال ظل الدافع للقيام بعمل معين أو مأثرة معينة ، وكذلك المنافسة الجنسية حول امرأة موجودا بطريقة جلية ، قائما .

إن أكثر هذه التمثيلات مباشرة ووضوحا نجده دون شك فى الدراما المشتقة من الأسطورة اليونانية ، ففى هذه الدراما يظل البطل هو نفسه الذى يقوم بارتكاب الجريمة . لكن المعالجة الشعرية تكون مستحيلة دون التخفيف والتقنع (أو التنكر) ، والتصريح المباشر بالنية المبيتة على **قتل الأب** ، كما نصل إليه من خلال التحليل ، يبدو غير محتمل دون تمهيد تحليلى ، وبينما تحتفظ الدراما اليونانية بالجريمة ، فإنها تقدم أيضا النغمة الخافتة التى

---

(٨) نسبة إلى مشاعر البنوّة وطاعة الوالدين (المترجم) .

لا غنى عنها بشكل سائد من خلال إسقاط الدوافع اللاشعورية للبطل على الواقع فى شكل الخضوع للقدر الذى يكون غريبا بالنسبة له . ويقوم البطل بالمآثر دون قصد ويظل يبدو متحررا ظاهريا من نفوذ المرأة ، وهذا العنصر الأخير يوضع فى الاعتبار ، على كل حال ، فى الظروف التى يتمكن فيها البطل من الوصول إلى امتلاك الملكة الأم بعد أن يقوم بتكرار مآثره أو أعماله الكبيرة فى مواجهة الوحش الذى يرمز للأب . وبعد أن يتكشف الذنب ويصبح شعوريا ، لا يقوم البطل بأية محاولة لتبرئة نفسه من خلال اللجوء إلى التذرع المصطنع بالخضوع للقدر ويتم الاعتراف بجريمة البطل ويتم عقابه كما لو كانت جريمة كاملة وواعية ، ويبدو لنا هذا الأمر كما لو كان بمثابة الظلم بالنسبة لعقلنا ، لكنه يبدو أيضا من الناحية السيكولوجية صحيحا تماما . فى المسرحية الإنجليزية يكون العرض أقل مباشرة بدرجة أبعد من ذلك ، فالبطل لم يرتكب الجريمة بنفسه ، لقد نفذها شخص آخر ، فبالنسبة له لا تعد الجريمة جريمة قتل للأب ، ولذلك لا يكون الدافع المحرم الخاص بالتنافس الجنسى حول امرأة ، فى حاجة للتقنع ، وأكثر من ذلك فإننا نرى عقدة **أوديب** لدى البطل ، كما كانت ، فى ضوء معكوس ، من خلال معرفة آثار جريمة الآخرين عليه . لقد كان عليه أن يثأر ممن ارتكبوا الجريمة ، لكنه وجد نفسه ، بطريقة غريبة تماما . عاجزا عن أن يقوم بذلك . ونحن نعرف أن إحساسه بالذنب هو الذى قام بشل حركته ، ولكن حدثت عملية إبدال للشعور بالذنب وحل محله إدراك العجز عن القيام بالمهمة المطلوبة منه . وهناك علامات على أن البطل كان يشعر بهذا الذنب على أنه ذنب يفوق قدرة الفرد ، وأن احتقاره للآخرين لم يكن أقل من احتقاره لنفسه « **استخدم كل إنسان بعد ابواقه ، ومن يمكن أن يخلو من ضرب السياط ؟** » ، « تذهب الرواية الروسية خطوة إضافية فى نفس الاتجاه . فجريمة القتل يرتكبها شخص آخر كذلك ، وهذا الشخص الآخر ، على كل حال ، تكون علاقته بالرجل المقتول هى نفس علاقة البنوة التى تربط البطل بهذا الرجل المقتول أيضا .

هنا نجد أن « **ديمترى** » فى قضية الشخص الآخر هذه ، يكون دافعه الخاص بالتنافس الجنسى موجودا بطريقة واضحة ، إنه أخ للبطل ، ومن الحقائق الجديرة بالملاحظة أن **دستويفسكى** قد قام بعزو مرضه الخاص ، أى ذلك الصرع المزعوم ، إلى « **ديمترى** » كما لو كان يريد الاعتراف بأن الجانب الصرعى ، العصابى بداخله عبارة عن جريمة قتل الأب . ثم ثانية ، خلال الكلام الخاص بالدفاع أثناء المحاكمة ، هناك تهكم شهير من علم النفس فحواه أن علم النفس هو « **سكين ذو حدين** » وهى قطعة فريدة من التقنع ، لأنه يكون فقط علينا أن نعكسها كى نكتشف المعنى العميق لرؤية **دستويفسكى** للأشياء . إنه ليس علم النفس الذى يستحق التهكم ، لكنها الإجراءات الخاصة بالتحرى أو التحقيق القضائى . إن اللامبالاة هى فقط التى ارتكبت الجريمة . إن علم النفس يهتم فقط بمعرفة من الذى كانت لديه الرغبة فى القيام بها انفعاليا ، وأيضا من قام بالترحيب بها عندما نفذت فعلا .

من أجل هذا فإن كل الاخوة : الشهوانى المندفع ، والكلبى[٩] المتشكك ، والمجرم الصرعى ، كلهم ـ ما عدا شخص **اليوشا** النقيض لهم ـ مخطئون بدرجات

---

(٩) **الكلبى** Cynic هو الشخص المؤمن بأن السلوك الإنسانى تسيطر عليه المصالح الذاتية وحدها ، وهو يعبر عن موقفه عادة بالسخرية والتهكم . (المترجم)

متساوية . فى « الإخوة كارامازوف » هناك مشهد كاشف بشكل خاص ، فخلال حديثه مع ديمترى يعرف الأب زوسيما أن ديمترى قد قام بالتخطيط لجريمة قتل الأب ، ثم ينحنى راكعا على قدميه ، ومن المستحيل أن يكون هذا من أجل التعبير عن الإعجاب . إنه يجب أن يعنى أن هذا الرجل التقى يقوم برفض غواية الاحتقار أو المقت لهذا القاتل ، ومن أجل هذا السبب فإنه يقوم بإذلال نفسه أمامه . إن تعاطف دستويفسكى مع المجرم ، هو ، فى حقيقة الأمر ، بلا حدود ، إن هذا التعاطف يذهب إلى ما وراء حدود الشفقة التى تكون من حظ الإنسان البائس أو التعيس ، وهو يذكرنا بتلك « الرهبة المقدسة » التى كان ينظر بها إلى المرضى الصرعيين وإلى المصابين بحالة جنون القمر[١٠] Funatics فى الماضى ، إن المجرم فى نظره هو غالبا بمثابة المخلص الذى يحمل على عاتقه الذنب كله الذى يجب أن يحمله الآخرون أيضا فلم تعد هناك أية حاجة لدى أى شخص كى يقتل ، حيث أنه « هو » قد قام فعلا بالقتل ، وإننا يجب أن نشعر بالامتنان له ، فبدونه ، كان يمكن أن يكون المرء مضطرا للقتل . هذه ليست عاطفة الشفقة الرحيمة ، إنها تماهى أو توحد على أساس دوافع القتل المتماثلة ، وهى فى واقع الأمر نرجسية ـ قد تم إبدالها بدرجة طفيفة (عندما نقول هذا ، فنحن لا ندحض القيمة الأخلاقية لهذا النوع من الشفقة أو العطف) .

ربما كان هذا بشكل عام تماما هو الميكانزم الخاص بالتعاطف الممتزج بالشفقة مع الآخرين ، وهو ميكانزم يمكن تمييزه بسهولة خاصة فى هذه الحالة المتطرفة لدى روائى يتحرر من الذنب . فمما لاشك فيه هو أن هذا التعاطف من خلال التماهى كان عاملا حاسما فى تحديد اختيار دستويفسكى لمادته ، لقد تعامل أولا مع المجرم العادى (الذى تكون دوافعه ذاتية) ومع المجرم السياسى والدينى ، ولم يعد إلى الجريمة الأصلية أو الأولية ، وهى جريمة قتل الأب ، إلا فى نهاية حياته ، ومن ثم فقد استخدمها فى عمل فنى ، كى يدلى باعترافه . إن نشر أوراق ووثائق دستويفسكى بعد وفاته ، وكذلك مذكرات زوجته ، قد قاما بإلقاء ضوء ساطع على فترة واحدة من حياته ، أى تلك الفترة التى عاشها فى المانيا ، حين تسلط عليه هوس القمار . هذا الهوس لا يمكن أن نعتبره إلا نوبة ـ لا يمكن الخطأ بشأنها ـ خاصة بحالة انفعالية مرضية . وقد توفرت تبريرات كافية لهذا السلوك الملحوظ والسيىء ، وكما يحدث غالبا لدى العصابيين ، فإن إحساس دستويفسكى بالذنب قد أخذ شكلا ملموسا تمثل فى أن يرزح تحت وطأة الديون المتراكمة ، ومن ثم أصبح قادرا على أن يحتمى خلف ذريعة أنه كان يحاول من خلال مكاسبه على الموائد أن يجعل الأمر محتملا بالنسبة له حتى يتمكن من العودة إلى روسيا دون أن يقبض دائنوه عليه . ولكن هذا لم يكن إلا ذريعة ، وقد توفر لدستويفسكى التوقد الذهنى الكافى الذى جعله يعرف الحقيقة ويعترف بها بأمانة كافية ، لقد عرف أن الشىء الرئيسى كان هو المقامرة من أجل المقامرة ذاتها Le Jeu Pour Le Jeu . وتظهر لنا هنا كل تفاصيل مسلكه الاندفاعى اللاعقلانى هذا ، كما تظهر لنا شيئا آخر أكثر منه ، فلم يهدأ دستويفسكى حتى فقد كل شىء ، فبالنسبة له كانت المقامرة أسلوبا لعقاب الذات كذلك . وقد وعد دستويفسكى زوجته مرة بعد أخرى وأعطاها كلمة شرف ألا يعود إلى اللعب مرة أخرى ، أو ألا يعود إلى اللعب مرة أخرى فى يوم معين ، لكنه كان دائما ، كما تقول ، يحنث

(١٠) حالات الهياج والعنف التى تصيب بعض الناس عندما تكتمل استدارة القمر (المترجم) .

بقسمه ولا يفى بوعوده . وعندما وصلت به خسائره ، ووصلت بزوجته معه ، إلى حد الحاجة الواضحة ، فإنه كان يستمد الشعور بالإشباع من هذه الحالة . لقد كان يستطيع حينئذ أن يوبخ نفسه ويقوم بإذلالها أمام زوجته ويطلب منها أن تحتقره وأن تشعر بالأسف لأنها تزوجت من هذا الخاطىء العجوز ، ثم عندما يتخفف عن طريق ذلك من هذا العبء الذى يثقل ضميره ، فإن العملية كلها كانت تبدأ ثانية فى الأيام التالية ، وقد عودت زوجته الصغيرة نفسها على هذه الدورة ، وذلك لأنها لاحظت أنها الشىء الوحيد الذى يمكن أن يقدم أملا حقيقيا فى التحرر من هذه العبودية ، أى عندما يفقدان كل شىء ويقومان برهن آخر ممتلكاتهما . وبطبيعة الحال لم تفهم هذه الزوجة هذه العلاقة . فعندما كان يتم إشباع شعوره بالذنب من خلال عمليات العقاب التى يوقعها بنفسه ، فإن تأثير الكف على عمله يصبح أقل قسوة ، ومن ثم يسمح لنفسه بأن يخطو خطوات قليلة على مدرج النجاح .

ما هو الجانب الخاص من طفولة المقامر المطمورة منذ زمن بعيد ، الذى يشق طريقه نحو التكرار فى ذلك القُهار الدافع نحو اللعب ؟

إن الإجابة ، يمكن أن نكتشفها حدسا دون صعوبة من خلال قصة كتبها واحد من كتابنا الشباب[1] هو **ستيفان زفايج** Zweig . S ـ الذى قام بالمناسبة بدراسة عن **دستويفسكى** نفسه عام ١٩٢٠ . وقد ضمن **زفايج** مجموعته القصصية التى كانت بعنوان « **اختلاط المشاعر** » confusion of feelings قصة بعنوان « **اربع وعشرون ساعة فى حياة امراة** » ، وهذه القطعة الفنية الرائعة يبدو ظاهريا أنها كتبت فقط من أجل إظهار مدى عجز المخلوق المسمى بالمراة عن تحمل المسئولية ، وأيضا من أجل إظهار ذلك التطرف الذى يمكن أن تقودها إليه خبرة غير متوقعة ومثيرة للدهشة والغرابة بالنسبة لها شخصيا . لكن القصة تخبرنا بأشياء أكثر من ذلك . فإذا قمنا بإخضاعها للتأويل التحليلى فإنه يمكننا أن نكتشف أنها تمثل (دون أية نية خاصة للدفاع عن المعتقدات المسيحية) شيئا مختلفا تماما ، شيئا إنسانيا عاما ، أو بالأحرى شيئا ذكوريا . ومثل هذا التأويل بالغ الوضوح لدرجة أنه لا يمكن مقاومته أو التغلب عليه .

من بين الخصائص المميزة لطبيعة الإبداع الفنى أن المؤلف ، الذى هو صديق شخصى لى ، قد أكد لى ، عندما سألته ، أن التأويل الذى قدمته له كان غريبا تماما بالنسبة لمعرفته ولمقصده أيضا ، هذا رغم أن بعض التفاصيل المنسوجة داخل القصة يبدو أنها صممت كى تعطى إلماعا هاديا Clue يقود إلى السر المخبوء .

فى هذه القصة تحكى امراة من الطبقة الراقية للمؤلف خبرة مرت بها منذ أكثر من عشرين عاما ، كانت هذه المراة قد ترملت حين كانت ما زالت صغيرة ، وكانت أيضا أما لولدين لم يعودا الآن يحتاجان إليها . وبينما كانت فى الثانية والأربعين من عمرها ، لا تتوقع شيئا جديدا من الحياة ، حدث أنها قامت خلال واحدة من رحلاتها التى بلا هدف بزيارة صالات القمار فى مونت كارلو ، وهناك ومن بين الانطباعات الجديرة بالملاحظة التى أفرزها المكان ، أصبحت هذه المراة مفتونة بمشهد يدين كانتا تفشيان كل

(١١) كان فرويد يقول ذلك ما بين عامى ١٩٢٧ ـ ١٩٢٨ حين كتب هذا المقال ، وقد اشتهر اسم **ستيفان زفايج** بعد ذلك باعتباره أحد الكتاب الكبار على مستوى العالم كما اهتم بكتابة دراسات حول شخصيات بعض المشاهير ثم انتحر بعد ذلك فى البرازيل حوالى عام ١٩٤٢ . (المترجم) .

أسرار مشاعر مقامر تعيس الحظ ، بشكل مخيف فى دقته وشدته . كانت اليدان لشاب وسيم ، وقد قام المؤلف ، كما لو كان ذلك بطريقة غير مقصودة ، بجعل هذا الشاب فى مثل سن الابن الأكبر للمرأة التى تحكى له هذه الحكاية ، وقد ترك هذا الشاب صالات القمار بعد أن خسر كل شىء وهو فى حالة عميقة من اليأس ، مع ما يدل على النية الواضحة على إنهاء حياته التى بلا أمل فى حديقة الكازينو ، وقد دفع شعور ما من التعاطف الذى لا يمكن تفسيره هذه المرأة إلى أن تتبع هذا الشاب . وتبذل كل محاولة لإنقاذ حياته ، وقد أخذها هذا الشاب إلى بعض النساء السيئات المعروفات هناك وحاول أن يتخلص منها ، لكنها ظلت معه ووجدت نفسها مدفوعة بأكثر الطرائق الطبيعية الممكنة ، أن تلحق به فى غرفته بالفندق ثم فى النهاية ، تشاركه فراشه . وبعد ليلة الحب غير المخطط لها هذه ، تمكنت من أن تجعل هذا الشاب ـ الذى أصبح الآن مستريحا بطريقة واضحة ـ يقسم بأغلظ الأيمان أنه لن يعود ثانية إلى اللعب . وقد زودته المرأة بالمال من أجل رحلة العودة إلى بيته وواعدته أن تقابله فى المحطة قبل رحيل القطار . الآن . على كل حال ، بدأت المرأة تشعر بالعاطفة الجياشة تجاه الشاب وكانت مستعدة لأن تضحى بكل ما تملكه من أجل أن تحتفظ به ، ومن ثم فقد عقدت العزم على أن تذهب معه بدلا من أن تودعه ، لكن مظاهر عديدة على سوء الطالع قامت بتأخيرها لدرجة أن القطار فاتها ، وبينما هى فى توق شديد لرؤية الشاب الذى فقدته ، عادت مرة أخرى إلى صالات القمار ، وهناك ، أصيبت بالرعب ، فقد رأت مرة أخرى اليدين اللتين أثارتا فى البداية تعاطفها ، فالشاب قد حنث بقسمه وعاد مرة أخرى إلى اللعب ، وذكرته بوعده ، لكنه ، بينما كان خاضعا : لتأثير انفعاله ، نعتها بالمترفة الفاسدة ، وطلب منها أن تنصرف ثم طوح النقود التى حاولت أن تنقذه بها خلف ظهره بعنف واضح . وقد أسرعت المرأة بالانصراف فى حالة من الخزى العميق ، ثم علمت بعد ذلك أنها لم تنجح فى إنقاذه من الانتحار .

هذه القصة البارعة التى تتحرك بشكل سليم هى بطبيعة الحال كاملة بذاتها . ومن المؤكد أنها تحدث تأثيرا عميقا لدى القارىء . لكن التحليل يظهر لنا أن الابتكار الخاص بهذه القصة يستند فى جوهره على أساس رغبة تهويمية تنتمى إلى فترة البلوغ ، ويتذكرها الناس فعلا بشكل شعورى ، ويجسد هذا التهويم الولد ، فى أن تبادر الأم نفسها بدفعه نحو الحياة الجنسية من أجل أن تنقذه من الأضرار المروعة الخاصة بالاستمناء (العديد من الأعمال الإبداعية التى تتعامل مع موضع الفداء أو التخليص (من الخطيئة) لها نفس المصدر أو الأصل) إن رذيلة الاستمناء يتم استبدالها بإدمان القمار[١٢] . وذلك التوكيد الواضح على النشاط الانفعالى لليدين يفشى سر هذا الاشتقاق . وفى حقيقة الأمر فإن ذلك الهوى أو الميل الدافع نحو اللعب هو أمر مكانى لهذا : الإجبار أو الدافع الغلاب فى اتجاه الاستمناء . و « اللعب » هى . الكلمة الفعلية التى تستخدم فى غرفة نوم الطفل أو فى حضانته كى تشير إلى نشاط اليدين حول الأعضاء التناسلية . إن طبيعة الغواية التى لا يمكن مقاومتها وعقد العزم المقدس والذى دائما ما ينهار على ألا يفعل المرء ذلك ، والمتعة المحذورة ، وكذلك الضمير القاسى الذى يخبر المرء بأنه إنما يقوم بتدمير نفسه (القيام

(١٢) فى خطاب من فرويد إلى فلايس Flayes بتاريخ ٢٢ ديسمبر ١٨٩٧ أشار فرويد إلى أن الاستمناء هو إدمان أولى : تكون كل مظاهر الإدمان التالية هى بدائل له .

بالانتحار) ؛ كل هذه العناصر تظل ثابتة لا تتغير خلال عملية الإبدال Substitution الشيء الحقيقى طبعا هو أن قصة « **زفايج** » تحكى من خلال الأم ، وليس الأب ، إنه لما يشبع غرور الابن أن يفكر بأنه « إذا كانت أمى تعرف تلك الأخطار التى يمكن أن تلحق بى نتيجة الاستمناء ، فإنها ستحاول بالتأكيد أن تنقذنى من هذه الأخطار بأن تسمح لى بأن أوجه ميولى إليها « إن مساواة الأم بالغانية كما حدث بالنسبة للشاب فى القصة ، مرتبط بنفس التخييل (أو التهويم) . إنه يجعل المرأة صعبة المنال ، متاحة بأسهل الوسائل الممكنة . ويقوم الضمير الذى لا يكف عن الإزعاج والتدخل والذى يصاحب التهويم بإحداث النهاية غير السارة للقصة . ومن الأشياء الجديرة بالاهتمام أيضا أن نلاحظ كيف أن الواجهة (أو المظهر الكاذب) Facade التى أعطاها المؤلف للقصة قد حاولت أن تقوم بوضع قناع ما على معناها التحليلى . حيث أنه من الأمور المثيرة للشكوك أن تكون الحياة الجنسية للنساء خاضعة للاندفاعات المفاجئة والغامضة . وعلى العكس من ذلك ، فإن التحليل يكشف لنا عن دافع كاف للسلوك المفاجىء لهذه المرأة التى كانت حتى الآن بعيدة عن الحب . فلكونها مخلصة لذكرى زوجها المتوفى ، قامت بتحصين نفسها ضد كل عوامل الجاذبية المماثلة ، ولكنها ـ وهنا يكون التخييل الخاص بالابن صحيحا ـ لم تستطع كأم أن تهرب من عملية الطرح أو التحول Trans-ference اللاشعورية التامة والخاصة بعشقها لابنها . وقد كان القَدَر قادرا على أن يأخذها على حين غرة وهى موجودة فى هذه المنطقة العارية من الحماية ..

إذا كان إدمان المقامرة ، مع تلك المحاولات الفاشلة للنضال من أجل كسر هذه العادة والخلاص منها ، ومن ثم تتاح الفرص لعقاب الذات ، وإذا كان هذا بمثابة التكرار لقُهار أو قسر الاستمناء ؛ فإننا لن ندهش إذا وجدنا مثل هذا الأمر يحتل مثل هذه المساحة الكبيرة فى حياة **دستويفسكى** . وأكثر من ذلك فإننا لا نجد حالات من العصاب الشديد لم يلعب فيها الإشباع الجنسى ـ الذاتى الخاص ، بفترتى الطفولة المبكرة والبلوغ ، دوراً ما ، كما أن العلاقة بين الجهود التى تبذل لقمع هذا الإشباع وبين الخوف من الأب ، معروفة تماما ولا تحتاج منا لحديث أكثر من هذا .

تعقيب على المقالة :

كما رأينا فإن هذه المقالة تشتمل على جزءين متميزين الأول يتعامل مع شخصية **دستويفسكى** بشكل عام ، فيشخصه على انه مصاب بالماسوشية والرغبة الشديدة فى عقاب الذات وإلحاق الأذى بها ، ويصفه أيضا بأنه تسيطر عليه مشاعر ذنب مرضية ، وأن نوباته الصرعية كانت نوبات مدعاة ومزعومة وغير حقيقية ، وأنها كانت تعبيرات هستيرية عن صراعات عصابية داخلية ناجمة عن علاقة **دستويفسكى** غير السوية وصراعاته التى لم تُحل حتى موته ، مع فكرة الأب والسلطة والله ، ومن ثم كان ذلك الاتجاه المزدوج المميز **لعقدة أوديب لدى دستويفسكى** والذى استفاض **فرويد** فى تفسيره ، أما القسم الثانى من المقالة فيتناول نقطة خاصة فى حياة **دستويفسكى** وشخصيته وهى نقطة خاصة بالجذور الكامنة والعوامل الدفينة المسئولة عن سلوك المقامرة لديه ، وقد لجأ **فرويد** من أجل تفسير هذه الحالة إلى القيام بتحليل خاص لقصة قصيرة كتبها « **ستيفان زفايج** » وهو تحليل يتحرك من خلال مفاهيم **فرويد** الخاصة ، وبه قدر ليس باليسير من التعسف فى تحليل هذا العمل الأدبى ، فالقصة تقبل تفسيرات أخرى ليس هذا موضع طرحها ، وقد أشار **ثيودور رايك** T . Reik فى مقالة كتبها تعليقا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

على مقالة **فرويد** هذه فى مجلة Imago عام ١٩٢٩ إلى أن هـذه المقالـة غير متمـاسكة من حيث شكلهـا ، وتفتقـد التجـانس أو التوازن العضـوى ، حيث أن القسم الذى كتبه **فرويد** عن قصة **زفايج** كان متناسباً مع موضوعـه الرئيسى الذى بدا به وهو **دستويفسكى** ، ومن ثم بـدأ الموضوع كموضوعين وليس موضوعا واحد ، وأصبحت له نهايتان وليس نهاية واحدة . وقد رد **فرويد** على هذا النقد من خلال تأكيده بأن المساحة التى أعطاها لقصة **زفايج** فى المقالة لا تتفق مع العلاقـة بين **زفـايج ودستـويفسكى** ولكنها تتفق أكثر مع العلاقة بين الاستمناء والعصاب ، ومن ثم فليس هناك خلل عضوى فى رأيه فى طريقة بنـاء أو شكل المقال .

يلاحظ أيضا أن **فرويد** كان قد بدأ مقاله هذا بالحديث عن الوجوه الأساسية الأربعة لشخصية **دستـويفسكى** الثرية هى : الفنان المبدع ـ العصابى ـ رجل الأخلاق ـ الخاطىء . ونلاحظ بشكل خاص أن الجانبين السلبيين : العصابى ـ الخاطىء ، هما اللذان استأثرا بجل اهتمام **فرويد** ، أما الجانبان الإيجابيان فلم يوجـه **فرويـد** أى اهتمام لهما ، مكتفيا فقط بالقول بأن مكانة **دستويفسكى** الفنية ليست موضعا للشك أبـدا ، وأنه يقف فى تـاريخ الأدب العالمى على قمته ، وبجوار **شكسبـير** ، ثم يحاول عكس الحقـائق الخـاصـة بـالجـانب الأخـلاقى لـدى **دستويفسكى** ، ثم يتفرغ بعد ذلك لإظهار كل الجوانب السلبية المرضية فى شخصية هـذا الكاتب الكبـير ، هذا الأمر يذكرنا تماما بما فعله **فرويد** أيضا مع فنان كبير آخر ولكن فى مجال آخر من مجالات الإبداع الإنسانى ، هذا الفنان هو **ليوناردو دافنشى** ، الرسام والمصور الإيطالى الشهير . لقد قام **فرويد** بدارسة على هذا الفنان ، وانتهى منها بتشخيصه لشخصية **دافنشى** ووصفها بأنها تضع صاحبها قـريبا من النمط الـوسواسى القهـرى المصاب بفقدان الإرادة ، والجنسية المثلية ، والكسل الجنسى وغير ذلـك من التفسيرات التى تستنـد إلى معلومـات ضعيفة أو حقائق عابرة ضئيلة القيمة ، ثم يقوم **فرويد بعد ذلك بإقامة بناء شاهق على اساسها**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أشـــعار

أمـل

الشعراء
وهيكل الأنوار
المشيد من فقار ظهوركم
هل تجد فيه أخيراً
هذا الخبز الذى نبحث عنه ؟
أسمعها تصعد من فوقكم
ضجة الأنهار
ومن أحضان هياكلكم المتصلبة
ينبجس رفضكم أن تتسلقوا
جدار الصمت !

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أشتهى أن أعيد خلق كل شىء
فى جسد ـ عاصفة

لقد فقدت إلى الأبد
نجم الرحلة الهادى
وعلىّ أن أواصل تشردى
آه . كم هو ثقيل جِلد الشاعر !

سأغنى حتى اللحظة
التى تصبح فيها المتعة
انفجاراً فى الرأس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هل أتحمل قدرى الغاشم
داخل جلدى المؤقت
هل لى مكان بين النجوم
ليس هناك إلا الخوف من أن ينتزعوا حُلمى

•

قيامة

عندما يولد من جديد حلمى المتصدع
فى الدسيسة الأخيرة
من دسائسكم الشاحبة

لن يكون للعالم بعد
وجهه العابث الأخير
كل الأشباح
المثيرة في مشاعلكم
كل الأحلام
المسحوقة بين أصابعكم النهمة
ستنهض لكفاك
لتعذب سهلكم
ولتصقل وجوهكم المقززة
وأنا من أمٍ
أتهـــم !

ت : أ . ع . حجازى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمد البساطى

الفـــخ

احتوانا المكان المعتم تحت السرير حيث أشار لنا . السرير مرتفع بأعمدة سوداء نقش على كل منها فرع شجرة بلون أبيض يتلوى كالثعبان بنتوءاته وأوراقه الصغيرة ، والكلة ملمومة إلى جانب . جلسنا القرفصاء تكاد رءوسنا تلمس الملة الخشبية .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قال لنا : « سيأتى بعد قليل وترونه » .

له أيام يحاول أن يجىء بنا . قال لا غرائنا إنه ـ ضابط الدورية ـ يحمل أضخم مسدس يمكن أن نراه وأربعة خناجر يعلقها إلى جانبه . لم نصدقه ، فكثيرا ما رأينا الدورية فى مرورها ليلا . كنا قد انتهينا من جولتنا بعد العصر . مررنا بأشجار التوت ولم يغامر بالصعود معنا . وقف تحتها مكتفيا بما يتساقط إثر هزنا للفروع البعيدة ، يلتقطها وينفخ عنها التراب ، وعندما توجهنا إلى الترعة جلس على الشاطىء يحرس ملابسنا . كنا وعدناه هذه المرة بالذهاب معه ، لذلك ظل يتبعنا ، وطاردنا كلبا أجرب حتى هرب إلى الحقول ، وعندما أعتمت ذهبنا معه .

أخرج من لفة جاء بها من داخل البيت بعض أرغفة عيش طرى وجبن وضعها أمامنا . أكلنا دون صوت . هو لم يأكل . كان مشدودا للأصوات فى الخارج ، مستندا بذراعه إلى صندوق كبير مغلق بقفل

صدىء قال إن بداخله ملابس المرحوم أبيه ، كان موظفا بالمجلس البلدى ، وكان يمنعه من اللعب معنا ، يقف الولد بعيدا على رأس الشارع يرقبنا بالجلباب النظيف والحذاء وشعر رأسه الممشط . أحيانا كان يطل من فوق سطح بيتهم ويناديا لنلعب أمامه مدليا حبلا طويلا يطوحه شمالا ويمينا . ولم يكن ذلك يغرينا بالذهاب إليه . قال لنا بعد موت أبيه إنه يستطيع الآن أن يلعب معنا . غير أن أمه منعته بعد أيام قالت : « رغبة المرحوم » .

بعد الطعام ثقل علينا النعاس فنمنا . أيقظنا بهزة خفيفة . سمعنا حمحمة الخيل فى الخارج ، ثم رأينا ضوءا يدخل الحجرة . هى أمه تحمل المصباح . عرفناها من الشبشب الأسود وطرف جلبابها الأسود ، وكنا نراها أحيانا وهى فى طريقها للمحطة وبيدها ظرف أصفر لتأخذ القطار إلى المدينة . علقت المصباح فى مكان على الحائط ، وسحبت مقعدين من الخيزران وراءها وخرجت . كنا نراهم ثلاثة دائما أثناء مرورهم . الضابط بنجمة على كتفه ، وقبعته تميل قليلا للوراء تكشف عن شعر رأسه الرمادى الخفيف ، وشاربه الكث الشائب بمنتصفه أثر داكن من التدخين ، وخلفه جنديان مشدودا القامة . جاءت أصواتهم قريبة من النافذة غير أننا لم نميزها .

دخل أحدهم الحجرة ، جفل الولد بجوارنا وأشار لنا ، غير أننا كنا قد رأينا الحذاء الأسود يخطو على الحصيرة . أرض الحجرة طينية غير مستوية ، نحلت الحصيرة فوق النتوءات وبرزت الصغيرة منها كرءوس الفئران . يختفى الحذاء عن أعيننا ثم يعود ، لا يتوقف . كنا نميل وننحنى نتبعه بنظراتنا ، كانت ملاءة السرير المدلاة تحجبه عندما يذهب فى اتجاه النافذة بأقصى الحجرة . وقف أخيرا وظهره لنا وقد انثنت الحصيرة تحت كعبيه، لابد أنها حفرة صغيرة ، أخذ يهتز وعصا مكسوة بالجلد تضرب جانب بنطلونه الكاكى . سمعنا صوتها آتيا :

ـ كنت أعطيهما الشاى .

ثمة كنبة بجوار الحائط المواجه لمحناها أثناء دخولنا ، خلفها قاعدة النافذة العريضة حيث وضعت قلتان كل منهما فى طبق صاج . كدنا ونحن نميل أن نتمدد على الأرض يجلسان على الكنبة وبينهما مخدتان صغيرتان . هى على الطرف مضمومة الساقين ويداها معقودتان فى حجرها ، وهو يسترخى بظهره للمسند وساقاه ممدودتان .

ـ أخبرونى أنك كنت عندنا اليوم .

ـ آه . قلت ربما غيروا رأيهم .

ـ يغيرون رأيهم؟ قلت لك ألف مرة إنها قوانين .

ـ آه . قلت لى .

ـ سنواته فى العمل قليلة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ آه .

ـ لا يستحق عنها معاشا . وقلت لك .

ـ آه .

ـ لا تسمعين الكلام .

بدا من حركة ساقيه أنه مال بجسده نحوها واضعا الملعقتين تحت إبطه ، واستقرت يده فوق يديها .

ـ واحدة مثلك تربت فى المدينة . ماذا أتى بها إلى هنا ؟

سحب يدها نحوه . أفلتتها من قبضته وأعادتها إلى حجرها . أمسك معصمها ، ووقف وجذبها حتى أوقفها .

ـ معاش استثنائى كما قلت لك . لا حل آخر . والتحريات سأكتبها بنفسى .

دفعها نحو السرير . حين استدارت بدت فى الضوء آثار الدقيق على جلبابها الأسود. انحنى ينفضها :

ـ هذا الجلباب ؟

أزال ما علق بظهرها من أعواد القش ، ثم بدا وكأنما سيخلعه عنها ، أبعدت يده . وأراد أن يفك الطرحة السوداء عن رأسها فمالت بعيدا عن يده ، أصابع قدميها متقلصة تتشبث بالشبشب. كنا مددنا رءوسنا قليلا متسترين بالملاءة المدلاة ، كان يرفعها من تحت إبطيها دافعا بها إلى السرير . عندما انحنت لتصعد ظهر وجهه فجأة من ورائها متحفزا . سحبنا رءوسنا للداخل ، ولمحناه قبل أن نختفى يخلع الشبشب من قدميها . دفع بحذائه جانبا ، وسقط البنطلون مكوما عند قدميه . ساقاه شديدتا النحول . بشرتهما ملساء فى لون الشمع ، وجورب أسود ملفوف عند الإصبع الكبير كتمنا أنفاسنا ، وطوينا سيقاننا ، وانزوينا مبتعدين نكاد نلتصق بالحائط ، الولد مازال متكئا بذراعه على الصندوق متوهج العينين ، لم يعد يلتفت إلينا وقد مال برأسه قليلا مرهفا السمع . رجرجة السرير الخفيفة ، وصرير الملة الخشبية وهمس لاهث :

ـ دائما يحدث ذلك . مجرد أن أتعود عليك .

صوت سعال الجنديين فى الخارج ، والخيل تنفض رءوسها وتزفر وتحك رقبلها بقاعدة النافذة .

انزلقت ساقاه النحيلتان واختفتا داخل البنطلون .

انتظرنا قليلا بعد خروجه ، حتى سمعنا الخيل تبتعد . كان الباب مواربا . نظرنا إلى الولد . بادلنا النظر بعينين مثقلتين بالنعاس . زحفنا واحدا وراء الآخر إلى الخارج .

من أناشيد إيزيس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الجميلاتُ فرعونُهنَّ الحريرُ
وتوليبُ أجسادهنَّ الهواء

الجميلات مانغا المقاصيرِ
وردُ المرايا .. ولوتسُ مسْكِ القنانى

والجميلاتُ باقاتُ أحلى النساءِ
على كفِّ مائدةِ العمرِ
يكسرنَ دفْءَ الثوانى بثلج الثوانى

وأزهى الجميلاتِ جاريةٌ تحت كفِّ المساءِ
على النيل تُرخى نواعيرها

..... كيف تبدأ هذي القصيدةُ

من غفْلةٍ في حقافي الزمانِ

على عشب أرواحنا القاحلةْ

ونهرٌ من الخبْز والناسِ يجرى ويجرى

ولا يبلغ الجسم في المقلتين

أنا غجريُّ الهواءِ وحصّادُ صمت الدهورِ الأسيرةْ

أنا عنبريُّ الشمالِ وريحُ المحاصيل والحنطةِ الذاهلةْ

وكنّارةُ المومياء التي التهبتْ بالمسافاتِ

واسترسلت في أنين الزمنْ

أنا ملكُ الغَمْرِ والكيمياءِ المنيرةِ في مَحْوِها

أنا فارسُ الكهرمانِ وقنّاصُ زهوِ الأميرةْ

كنتُ مختبئاً خلف دغْلِ القرونْ

عندما عَبَرت من النهر إيزيسُ

تحملُ تفّاحةً من أزاهيرَ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تُقفل فى صدرها معْبرَ العاشقينَ

تومىء لآدمَ أن يقطعَ الحزنَ فى النيل

إيزيسُ لاحت متاهاً من الأغنيات ابتنتها

الزوابعُ فى الأشرعةْ

وإيزيسُ كانتْ فلاةً من الخير

كانت صحارى من العشق

تفتضّها فى العناقيدِ زوبعةٌ لتُدمنَها زوبعةْ

... كيف تبدأ هذى القصيدةُ من كلْمة فى شفاهِ المكانِ

على صمت أرواحِنا الجائعةْ

أُزوريسُ يُفلت فى السهلِ قبل المساءِ

وعولاً من الضوءِ يذبحها فى حروف المجارى

ويُطلق قطعانه فى (الزواريب)

يُطلقُ صيحاتِه فى جروح التراب

ويجمع كلَّ الجذوع بخنجره .. ثمَّ يُضرمها بالرغائبِ

يَهوى بها فى عروق المراعى

ويُنطقها نرجساً أحمراً فى الحواكيرِ

يُنطقها فضّةً ليلكاً فى خيال المذارى

أُزوريس فوق حصان الهواءِ

وحيداً يُبرعم كف الشمال وكفُّ الجنوب

ويُخفيهما فى عراء العرازيلِ

يُقصيهما فى المواويلِ

يُدنيهما فى دموع البرارى

وينسجُ أثوابَهُ باليواقيتِ

يَشْلحها فوق صخر الغروبِ

ويَنزلُ فى فرحة الماء

يُغربُ خلف أحلى الرواياتِ

مغتسلاً فى غبار الطيوب

نشـيـد :

.. ويتيه نشيدُ الحوريات

يقول بهاءُ الحوريات ولا يتعب

لأُزوريس خيامُ فضاءِ الكونِ

يُنقِّلها من محبرة فى الشرقِ

لمحبرةٍ فى الغربِ/ لمحبرة فى وجع القلْب

ويكتبُ فى الأعْمار رسائلَهُ

ويمزقُ من إيزيس رسائلَها

لأزوريسَ الخبز الصاحى

ومداراتُ فضاء العشبِ وجمْر القنَبْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فأزوريسُ الطالعُ من حنجرهِ

ورقُ يَحبِكُ زهوَ مراكبنا

ويرصّع بالعشّاق سواحلها

ويدقَ على أبوابِ البرقِ ولا يتعبْ»

كيف تعبُر هذى القصيدةُ

من زورقٍ فى الليالى

إلى زورقٍ فى مجارى الزمنْ

أنا فارسُ المومياءِ وحارسُ خمآرة الأزمنة

الجميلات أجسادهنَّ العبيرُ وتوليبُ أثوابهنَ الهواء

نشـــيـــد :

ويتيه نشيدُ الحوريات

يقول نشيد الحوريات ولا يتعب

«سيّدةٌ فى الرمّان

سيّدة فى التفّاح

سيدةٌ فيما يُبدعه تخريزُ القمحِ

وتسبكه الذرةُ الصفراءُ

وسيدةٌ فيما يكتمهُ تموزُ عن الأشجارِ

ويكتُبُه أيلولُ عن الحِنطة

لكنّك فى كلّ نصوص الأثمارِ : ثلاثُ نقاط البدْءِ

وفى خاتمةِ الفصل الآتى : آخرُ نقطةْ

«لا أحفظ عنك سوى أشعار دروسى الأولى

وتصاوير فروضى الأولى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وعناوينِ مراعٍ وضواحى تعليقات

غرامُك مختصرات دروبٍ

مختصرات سفوحٍ

مختصرات جهاتٍ حول جهاتٍ .. فوق جهات

لا أذكر فيك سوى أنظار الفلّ مساءً

ومشاويرِ الفلّ صباحاً

أذكر فيك زياراتِ الريحان ودخّان السَّحَرة

يَحضرنى أنكِ إحدى النسمات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويحضرنى أنك همسُ قرنفلةٍ حمراء على صيفٍ محترقٍ

يحضرنى أنك .. أنك

ما لا يذكرهُ شوكُ الوقتِ

ويعرفه مسْكُ البَشَرَة

«سيّدة فى صوتى

سيّدة فى شفتىَّ على مملكةِ الجسمِ

على أغمار هَوَاى / على أجنحتى

سيّدةُ فىَّ

أقول فتختتمينَ

وأسكتُ تبتدئين

عصافيرى أنفاسكِ

حَوْرى همسُكِ

مملكتى شفتاكِ

وعرشى من نبضات فُتاتِكْ

وأنا الملكُ المخلوعُ السيفِ على أرغفة القلبِ ..

على أشهى قُبلاتكْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وحين يعودُ الحصّاد

وتموزُ يكسرنى فى حفافيهِ قنّينةً من عذابٍ

وتجمعنى الشمسُ فى كفّها

ثمّ تُغلقها شمعةً من رمادْ

تناديننى

.. لا تجيبُ الحفافى

تنادين ريحَ المساءِ

تقولين جمِّعْهُ جمِّعه يا ريحُ

يجمعنى فى غبارٍ

ويُطلقنى فى مهبّ البلادْ

كيف تعبُر هذى القصيدةُ

من دمعة فى الليالى

إلى صرخة فى الزمن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

غابةُ أسئلة وعتابٍ

حملَتْنى بهبوب الغابةْ

كنتُ أُنزِّه فوق الموجِ قراصنتى وأصيحُ :

اخترعوا من سفن الأعداءِ ركاماتٍ

تسحبُها نحو رماد القعر حبالُ رياحٍ

كنتُ أُسافر فى بحر الكلمات الحُمْرِ

وأصرخ فى مملكتى أن توصلنى حَبلاً أربطه بلسانى

يخرج من شفتيَّ إلى خِيَم المرجانِ

يشدّ نثارى الغَضُّ إلى أغضان دمارى

كنتُ أُسافر حين اخترعتنى راهبتى

واكتشفتنى حبراً مشهوراً فى أسياف قراصنتى

ـ لكنّ الفجْر هوى

وتُفجّر فوق نتوئى لهباً سوداوياً

أنْبَتَ طيراً بركانياً من عبَقِ دامس

كنتُ أشدّ نسورى

وأبعثرها فى الأجواءِ نوافيراً

من وحْش الريح المنقضّ على أسئلتى

كنتُ هباءً مستوفاً فى أجراس الشمسِ

شراراً فى رمق الرؤيا

محفوراً فى عُرْى الأرواحْ

وأنا الآن غبارُ كتابه :

«أُوشكُ أن ترفعنى بعضُ صقور البرّ

وترمينى فوق يباس ترابى

تُلقى بى مِتعاً خضراءَ

وصُرّة أسفارٍ زرقاء

أوشك أن يقبضَنى الصمْتُ

يُفجّرنى

يكسرنى

ويُشظّينى قمماً .. سُفنا

أوشك أن يشربنى شجرى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أن ترعانى فى الأرياح وعولُ الغيمِ

وتشربَنى بترابى زمنا

وتشدّ الأعناقَ إلى أعلاىَ

وتهتفُ بى إيزيسُ

وتحفر بى فى الصخر أصابعَ شاهقةً

ترسم من أصدائى قمماً

وتُزهّرنى مُدناً مدنا

أوشكُ .. ترفعُنى بعض نسور البرقِ

وتسفحنى قمماً بيضاءْ

وأنا الآن غبارُ كتابهْ

كيف تعبر هذه القصيدة كلَّ الممالكِ

كلَّ الركامات من قلب إيزيسَ حتى المنافى

وتُشهرنى سيّداً واضحاً من قراصنة الخاشعين

أنا شهقةُ القمح فى دسكرات الشمال

وفى دسكرات الجنوب هتافى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أنا سيّدُ الزيزفونِ الرخامىَ بل سيّدُ الياسمين

أقول وتكتب شتى الدهور اعترافى :

أنا الفاتحُ العسجدىُّ

أنا حنطة الأرصفةْ

وأصيحُ بقلبى أن يتركنى

لكنى أتهاوى فى أنشودة أُوزريسَ الطالعِ من أحشائى

ينزعنى بروميثيوس الجائعُ من جسدى

ويُعرينى فوق حقول البَرْدى

- بروميثيوسُ

بروميثيوسُ

حذارِ

أنا الوجع العربىّ

حذارِ

أنا التعب العربىُّ

حذارِ

أنا الأمل المُردِى

- بروميثيوس

بروميثيوسْ

هل نأخذ كأساً فى حانة جمْر الكرنكْ

روحى ورَقٌ

جسمى ورق

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ودمى حبرُ الله

وراهبتى وهبتنى دَنّكْ

- بروميثيوسُ

بروميثيوس

تمهّلْ فى غرف الغيم

تمرّغَ بمرايا الأعمار

وبلّغ راهبتى حسنكْ

عاصفتى تعرف أنى بعضُ رماد الحبر

وكل رماد الكلمات

وأشلاء الأوقات

وأنى

أنى

أنك ...

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

« كهفيات » عمر چهان
من لغز البدن إلى أمثولة البنيان !

ماجد يوسف

● لعلنى ممن لا يتحمسون كثيرا لبيانات الفنانين عن أعمالهم ، أو لما يقدمونه بين يدى معارضهم ولوحاتهم من اجتهادات نظرية ، أو إشارات فكرية حول هذه الأعمال . . وأرى ـ وعادة لا يخيب ظنى ـ أن مثل هذه الأطروحات النظرية ، على ما فيها من حسن النية وحرارة اليقين ، تخلق نوعا من المصادرة المبدئية للمشاهد ، وتحد من الأفق المفتوح والحر ـ أو الذى يجب أن يكون كذلك ـ للمتلقى .

وقد تكون هذه التوجهات ـ من منظور الفنان على الأقل ـ شديدة الارتباط بمنطقه فى الرؤية ، ولصيقة حقا بمفهومه للإبداع الجمالى ، وحميمة الصلة بوعيه التشكيلى وفكره الفنى . . إلخ ، ولكنها ـ مع ذلك ـ تظل ـ فى أحسن الأحوال ـ مجرد (اقتراح ما) يسيده الفنان على حساب العديد من الاقتراحات الرؤيوية المحتملة والثرية التى يعد بها أى فنٍ أصيل . . **وعمر چهان** فنان أصيل بكل ما تشتمل عليه الكلمة من معانٍ ودلالات .

ولا أعرف حقا ما هى أسباب هذا الهوس (البياناتى) الذى دائما ما يصحب بطاقات معارض **عمر چهان**؟ .. وهل لدراسته للفلسفة والإستطيقا دور فى ذلك ؟ .. ربما! .

وتبدو الآفة المركزية لهذا النهج ـ ومهما بدا من حرص ووعى الفنان ـ فى أنها تلقى به ـ أراد أو لم يرد ـ فى مزلق استحضار معادل أدبى ما مصنوعا بالكلمات لإبداعه التشكيلى ! .. ولا تصادر ملاحظتى بطبيعة الحال على حق الفنان المشروع تماما فى الحديث عن عمله ، وأبعاده ، ومكابداته ، وتقنياته .. إلخ،

على أن يتم هذا فى سياقات أخرى عديدة ليس من بينها - فيما أرى - بطاقة المعرض نفسه .. الذى ، وأكرر، يجب أن يكون لقاء حرا تماما ، وبريئا كلية ، من أية مؤثرات خارجية ، أو إيحاءات خفية أو إحالات باطنة .. بيننا كمتلقين وبين العمل الفنى .. حتى لو كانت هذه المؤثرات أو الوساطات - بل أولا وبدرجة رئيسية - هى حديث الفنان عن عمله ورؤيته له!.

ويبدو هذا الغرام الأدبى بالتسميات والمعادلات اللفظية ، قديما لدى الفنان **چهان** فى كل معارضه بلا استثناء من (**السكون المشمس ١٩٨٣**) إلى (**التحولات ١٩٨٧**) إلى (**إشارات وشواهد ١٩٩١**) وحتى معرضه الأخير (**كهفيات الحبر والشمع ١٩٩٢**)..ولعل الفنان فى هذا يستجيب، بدون وعى ربما، لخشية مبررة لدى كل فنان معاصر فى عالمنا العربى خصوصا.. من أن يستغلق عمله على متلقيه، الذى مازال فى قطاعاته العريضة منبت الصلة تقريبا بلغة التشكيل وأبجدياته، ومازال فى حاجة ماسة إلى جسر من الكلمات والتفسيرات والتوضيحات التى تمهد للقاء وتخلق نوعا من التواصل بينه وبين ما يراه .

وتبدو مخاطر هذا النهج فى تلك التسمية التى اختارها **عمر** لمعرضه الأخير (**كهفيات**) .. مع ما تحيل إليه - إبتداء - من صلة ما بتلك الرسوم البدائية للإنسان الأول فى كهوف التاميرا وغيرها .. وحتى لو صدقنا الفنان فى أنها « إيماءة إلى ما هو أبعد من كهفنا النفسى المكتظ بالأظلاف والأنياب والشعر الكث .. إلخ » فمن المفروغ منه أننى لا أناقش اختلافنا فى دلالات الإيماءة وإيحاءاتها ، بل إن نقدى ينصب على (الإيماءة) نفسها ، مهما احتملت من المعانى والدلالات!.. « ليست المسألة أن نرقع الثوب ، المسألة أن نستبدل الجسد » .. والإيماءة اللغوية ، مهما كانت ، بالنسبة للوحة .. ترقيع للثوب .. أما العمل الفنى ، فله وحده بحضوره المحض المستقل حق (استبدال الجسد) .. جسد الكلمات .. وجسد اللغة اللفظية .. بجسد التشكيل .

وجسد التشكيل عند **عمر چهان** - خصوصا في معرضه الأخير هذا - جسد قوى وفتى وملىء بالصحة وحرارة البحث ودأب المحاولة وأصالة التجريب ، لاشك فى ذلك .. وإذا كان من الصحيح أن الفنان لا يعرف القفزات أو الطفرات الواسعة من مرحلة إلى مرحلة .. ولكنه يتجه بدون جدال إلى مزيد من الإحكام البنائى والسيطرة التقنية على مقومات عالمه التشكيلى الخاص .

ولعل الملاحظة الأساسية فى هذا السياق ، أن تلك المقومات التى صنعت اللحن الافتتاحى لچهان فى بداياته الأولى ، لم تغب طول الوقت ، ولكنها تتبدى فى كل مرحلة فى قوام جديد يتجه بها باستمرار اللحن نحو استشفاف أكثر عمقا - بالمعنى التشكيلى - للجوهرى فيها .. وإلى اقتراب أدق باتجاه حلول بلاستيكية لمعضلاتها ..

.. وإذا صغنا هذه العبارات المجردة بلغة أكثر تجسيدا ، لقلنا إن المحاور الأساسية فى خلق لغة الشكل عند عمر چهان ، قارة بيقين صلب فى شتى مراحله من أولها إلى آخرها .. فالدائرة بشتى تنويعاتها .. من أهلة وأقواس وخطوط منحنية .. مائلة طول الوقت .. وقل مثل ذلك على مفرداته الأخرى المربع .. المستطيل .. إلخ ، موجودة باستمرار.. ولكنها تنفلت - بجهد صادق من ربقة الانحصار في معادلاتها الأدبية أو إطاراتها الزخرفية الخطابية ، لتكتسب قيمتها المتزايدة والحقيقية كحضور تشكيلى محض .. إنها تتحرر رويدا رويدا من مضامينها البلاغية السابقة التجهيز سلفا ، لترف بكياناتها الخاصة التى تمتلك بلاغة جديدة ولافتة .. بلاغة تشكيلية ..

ومع أنه تظل لدلالات هذه المفردات القديمة / الجديدة .. الدائرة .. المربع .. امتداد المستطيل .. علاقة ما بإحالاتها الأولية - لدى الفنان - كمعادلات للقلق والصرامة والراحة .. إلا أن علاقتنا بها فى البداية كانت تتحدد فى إطار هذه المقابلات المصمتة وحسب .. الدائرة / القلق .. المربع / الصرامة .. امتداد المستطيل / الراحة أما فى منجز معرضه الأخير .. فإن هذا الارتباط يتجه نحو إحكام أكثر عضوية ومنطقية واتساقا مع روح البناء الكلى للوحة .وتنتفى هذه المسافة الفادحة السابقة بين المعنى والمبنى .. بل وتورق هذه المفردات / اللغة بقوة وحضور تشكيليين لم يكونا لها حينما انحصرت طويلا فى حد الدلالة الأدبية والمعطى الشعرى .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وحتى اللون الذى كان غالبا (قشرة) خارجية ، هشة الحضور .. هاهو يندغم الآن فى معاركة الخلق ليمتلك كينونته الدرامية ، وسطوعه الدينامى ، وحضوره الفاعل فى معادلة الوجود .

صحيح أن مصادر الإضاءة الجوهرية فى عمل هذا الفنان الشرقى ، تدين للشمس الذهبية وأشعتها الباذخة التى تتوهج على رمال صحارانا الصفراء الممتدة صانعة هذا المهرجان الأصفر الذى يعد جذرا أساسيا - أقصد اللون الأصفر - فى مفهوم **چهان** للضوء ومصادره .. إلا أنه اتجه أخيرا - كما كان لابد أن يفعل - إلى الاقتصاد الضرورى فى استخدام هذا اللون .. حتى أن حضوره ليزداد عمقا وتأثيرا من خلال هذه الانبثاقات المحسوبة والهينة هنا وهناك ، بأكثر مما امتلكه حين كان البطل اللونى المسيطر ، بل والوحيد تقريبا ، فى مراحل سابقة .. وإن ظل الأصفر حتى الآن يلعب دوره المحورى فى النص التشكيلى كله كملقنٍ ومحدد ونقطة قياس لكل الألوان .

وإذا كانت الخامة المستخدمة واحدة من المعضلات التى حدد منها **چهان** موقفا مبدئيا ، برفضه المستمر للخامات (النقية) إذا جاز التعبير ، وسعيه اللاعج إلى ابتعاث ملامس خاصة فى عدد من الخامات المركبة ، إلا أن مكتشفاته اللمسية فى هذا الإطار ظلت أحادية القيمة .. بمعنى أنها نجحت فى

أن تخلق ملمسا خاصا حقا لحيزه التشكيلى ، ولافتا ببراعته التقنية ، ولكن هذا المكتسب التقنى لم يندمج فى إطار الرؤية التشكيلية إلا مؤخرا .. ومن ثم فقد ظل ولأمد طويل أقرب إلى روح الإبهار المسرحى .. منه إلى روح التكوين المندغم فى السياق العضوى والكلى للتشكيل .. وهى المسافة التى قطعها **چهان** باقتدار فى (**كهفياته**) فلم تعد الملامس مجرد حلية خارجية ، ولم تعد منبتة الصلة بمنطق بناء الحيز التشكيلى العام .

مشكلة أخرى تغلب عليها **عمر چهان** أخيرا .. وهى ذلك الانشداد الأرضى بقانون الجاذبية لعناصره البنائية والشكلية ، فدائما ماكنا نشعر بهذا الشد لأشكاله نحو خط الأرض .. وقد حاول الفنان الانفلات من هذا الأسر الميكانيكى بافتعال لهذه الإشكالية - فى مرحلة الطيور والأهلة مثلا - إذ تصور أن التفاته إلى الطيور السابحة فى فضائها اللامحدود سيحرره من قيد الجاذبية التى رتبت عددا من الحلول الهندسية (المعمولة) أو المصنوعة أو المفتعلة ولكنه ينجح فى معرضه الأخير فى حل هذه المعضلة دون الحاجة إلى مساندات خارجية برغم اتكائه الشكلى على شخوص أرضية - حيوانية وإنسانية - فى الأساس.. وربما ساعده على هذا النجاح تأكيده لعنصر قديم مترسب فى الذاكرة البصرية الطفولية التى كثيرا ما ابتعثت كنوزا من الأشكال من خلال تأملات طويلة ومضنية لتشكلات السحاب وتكويناته .. فهاهى (**كهفياته**) تسبح فى هذه الفلالات الغائمة البيضاء لتحطم فى ضربة واحدة الجاذبية الثقيلة والهندسة العقيمة والمنظور التقليدى الذى نشعر أن التخلص من وطأته لم يكن نتيجة لوعى مسبق لدى الفنان ، بقدر ما كان نتيجة مترتبة على المعاركة العنيدة للسطح . وهاهى أخيرا .. الأبعاد التى ظلت فى حالة خصام فى مسيرة الفنان .. مستوى الخشونة أو الملامس.. ومستوى اللون .. ومستوى الخط .. تتدامج وتتكافأ فى حل مشكلات الحيز .. الذى لم يعد فراغا مرعبا على الفنان الإجهاز عليه ووضعه فى حالة (ملاء) أرابيسكى مفتعل (وهو جوهريا وجه آخر للفراغ الباذخ) وإنما أصبح الفراغ عنصرا من عناصر امتلاء الحيز بالشكل .. عنصرا تشكيلياً يلعب دوره مع بقية العناصر الفاعلة فى معمار اللوحة .

وعند نقطة (معمار اللوحة) هذه .. أتصور أن أحد المشاكل الكبرى التى كانت - ولاتزال - تواجه الفنان **عمر چهان** .. وجود تلك البؤرة البنائية المركزية - تقريبا فى وسط اللوحة - والتى تشد إليها بشكل أو بآخر مختلف مفردات اللوحة الأخرى .. بما قد يصنعه هذا الحل اللا إرادى فى سيمترية فادحة ولعل فى لجوء الفنان فى (**كهفياته**) إلى المجاورة الجامعة لأربع لوحات صغيرة أنجز كل منها على انفراد أصلا .. محاولة ما لحل هذا المشكل البنائى الجوهرى وإن احتوت اللوحات المفردة - وخصوصاً لوحتيه الكبيرتين اللتين تصدرتا المعرض - على حل ممتاز لهذا المشكل فى معمار لوحاته

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أما عن تشخيصه التجريدى ، أو تجريده التشخيصى .. وهذه الانحرافات فى شكل الإنسان .. وتلك التى تجمع بين بدن الإنسان والحيوان والثور والحصان وربما الصقر ، ودلالاتها الأسطورية أو الميتافيزيقية .. أو إشاراتها إلى مأزق الإنسان المعاصر .. أو ..أو .. إلى آخر هذا الإحالات الشعرية أو الاستحلابات الأدبية .. فهذه مناطق مفتوحة للمتلقى يستخرج منها ما يشاء .. ويظل السؤال مشرعا حول « جدوى الكتابة .. والكلام مهما توازى مع اللوحة وأفشى بعض أسرارها ، يظل فى مثل هذه الحالة مجحفا وعاجزا » كما يقول الفنان نفسه .

وكل ما يعنينى فى هذه الخاتمة تأكيده ، هو تلك الجزئية (الجوهرية) الخاصة بالمعمار ، والتى يبدو الفنان على وعى حاد بها وحول ضرورة وحتمية :

« تحول عمله الفنى من لغز البدن إلى أمثولة البنيان »

وأتصور أن هذا هو الرهان الكبير (والحتمى) للفنان فى خطوته القادمة التى نرجو له فيها كل التوفيق .. وهو لذلك أهل وله كفء .

وأخيرا .. تحية واجبة **لعمر چهان** ، هذا الفنان الأصيل المجيد والأمين مع نفسه ومع بحثه عن خصوصيته - التى لا شك فيها - فى خريطة تشكيلنا المعاصر .

سلوى النعيمى (*)

البطن

الغرفة معتمةٌ. عيناى مفتوحتان. وقعُ خطواتٍ مقتربةٍ بحذر. ينفتحُ الباب. «دعيها نائمة» صوتُ أمى. «أطمئن عليها» وشوشةُ أختى. لا أتحركُ. عيناى مفتوحتان على العتمة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

غرفته كانت مضيئةً برغم الستائرِ التى تغطى النافذةَ العريضةَ. ضوءُ النهارِ يجتازها بحبورٍ ليسقطَ علىَّ «ابقى هكذا على ظهرك. لا تتحركى» أعادَ. أحاولُ ألاّ. أحاولُ أن أبقى متمددةً مفتوحةَ العينين والجرح. فىَّ نبتةٌ رفيعةٌ كعودٍ أضمُّ ساقىَّ عليها بحرصِ البخيل.

قال «لم لا نحتفظُ به؟» قال الجملةَ التى عليه أن يقولَها (أو يظنُ أنَّ عليه أنْ). قالها بسرعةٍ وكأنه يرميها فى وجهى متخلصاً منها (أنا التى أمضى أيامى فى الكلام مع نفسى كنتُ قد قلتُها لى منذ البداية. تجاورنا طويلاً وترددنا طويلاً، الكرةُ الآنَ فى ملعبى. كلماتى لى وحدى وأحلامى ولحظاتُ زعزعتى. جاء جوابى الذى كان ينتظره (أو أظن أنه كان). تابعنا السيرَ فى الشارع المشجر، تحت شمس دمشق، وكأننا عاشقان، نخطط للعمليةِ المقبلة.

---

* كاتبة سورية مقيمة فى باريس

كانت الغرفةُ مضيئةً وكنت وحدى. قال «سأذهب لشراءِ بعضِ الطعام. أنت جائعة» لم أكنْ. يريد أن يأكلَ أو يريدُ أن يتخففَ من وطء هذا الذى نحمله معاً. قال متضاحكاً «لن أتأخرَ. لا تخافى». «لستُ خائفةً. لن يذبحنى أخى» أجبتُ متضاحكة أنا أيضاً. أغلقَ الباب وهو ينظر إلىَّ. لم أكن خائفةً. بالأمس لم أكن خائفةً. كانَ كلُّ شىءٍ يحدثُ وكأنه لأخرى. أنا كنتُ نائمةً وصحوتُ على دمى.

هى لم تصحُ على دمها. ذبحوها وهى نائمة. فى العام الماضى رحلَ إلى المدينة البعيدة فجأة. عندما عادَ كان مكفهراً. ما الحكاية؟ كان عليه أن يجدَ محامياً جيداً للدفاع عن أحد أقاربه. ماذا فعَل؟ «قتل أخته» كدتُ أقفز من فوق مقعدى. مكرهاً كان عليه أنْ يقصَّ علىَّ كلَّ شىء. أسئلتى العنيدة لم ترحمْ أىَّ تفصيلٍ صغيرٍ. فى ساعات وحدتى كنتُ أحاولُ أن أتخيلها: صبيةٌ بدويةٌ منفوخةُ البطن، سكينٌ ودمٌ حارٌ طالعٌ كالنوافير، صراخٌ وبكاءٌ وشهقاتٌ. سألتُه «ما اسمها» قال «لا أعرف اسمها. أعرف اسم عائلتها فقط» أنا كنتُ أسميها وأراها وأخبئها فى قلبِ حكاياتى السرية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أزاحتْ أمى قلقَ أبى «نزيفٌ بسيطٌ. ليست بحاجةٍ إلى طبيب. لننتظر الصباح» أمى القادرةُ على كلِّ شىءٍ مددتْنى على السرير ورفعتْ ساقى عالياً. جرعتْنى كؤوسَ ماءٍ مالح. وضعتْ لى وسادةً قطنيةً تمتصُّ الدم وبقيتْ إلى جانبى تتحركُ على إيقاعِ تغييرها. هل فهمتْ؟ لم تقلْ شيئاً. بين الصحو والغفو كنتُ واثقةً أنى سأبقى متدرعةً ببراءةِ الكذب.

قال : «صديقى الطبيب شرح لى أن هناك طريقةً أخرى أقلَّ خطراً ولكنها ليست مضمونة النتيجة. المهم أنه يستطيعُ تنفيذها بنفسه. نبتةٌ صغيرةٌ تنتفخُ بالرطوبةِ وتحرضُ آليةَ الـ..» فتحتُ ساقىَّ وانزرعَ العودُ الرفيعُ. سأرويه ساعاتٍ إلى أن ينفتحَ ويطردَ المشكلةَ البادئةَ فى التكون. هو إلى جانبى يراقبُ محاولاتِ الطبيب. «جربتُها مراتٍ ولم تنجحْ أبداً» يرددُ الأخرقُ وكأنه يريدُ أن يطمئننى. لوكنتُ فى حالتى العادية لانفجرتُ ضاحكةً. رسمتُ ابتسامتى الساخرة وهو ينظر إلىَّ متفهماً (أو متظاهراً).

بالأمس، عندما خرجتُ من بيته ما كان هناك قلبٌ صغيرٌ ينبضُ بينَ ساقيَّ برعونةٍ بل نبتةٌ كعودٍ رفيعٍ مزروعةٌ كي ترتوى برطوبتى. كانتْ فيَّ ربما، آخرَ الليل، عندما مددتُ يدى وتلمستُ دمى «فعلها الغبى. نجحتْ هذه المرة» هل تنفستُ بارتياح؟ أعرفُ أنى كنت خائفة عندما فتحتُ ساقيَّ فى المرحاض. مددتُ يدى فامتلأتْ. أعدتُها إليَّ بفضولٍ متحريةً تلكَ الخثراتِ القاتمةَ. الدمُ ساخنٌ أحمرُ. الدمُ يختلطُ بالماء الجارى ويتحول نهراً مزهر اللون «سيفرغ دمى فى هذا المرحاض...».

قلت لأختى فى لحظة صحو «اسمعى. إذا حدث لى شيءٌ ستتصلين به» قالت مشاكسةً «لماذا؟» يبدو أنها أشفقتْ عليَّ فتابعت «لا تخافى. سأفعل. نامى أنت» هو أيضاً قال لى «حاولى أن تنامى. الأمرُ يتطلب ساعات» هززتُ رأسى وابتسمتُ. بقيتْ عيناىَ مفتوحتين على الضوءِ الراكضِ إليَّ وعلى النبتةِ التى تحاول الانتفاخ بين ساقى.

قال «صديقى يعرفُ قابلةً تعملُ معه في المستشفى. تقومُ بعملياتٍ كهذه فى بيتها. ستذهبين إليها غداً، الساعة الثالثة. هذا هو عنوانها» لم أمدَّ يدى لا لتقاطِ الورقةِ المطوية «وحدى؟» سألته. هز برأسه «نعم» هززتُ برأسى فى الاتجاه المعاكس «لا». بدأ الانتقام. لا أعرفُ متى بدأت أحبه ولكننى أعرفُ الآن أنى بدأت فى الانتقام منه. عليه أن يكون إلى جانبى وأن يرى بعينيه «إزالة آثار العدوان». سيكون أسهلَ عليَّ أن أتخلص منه (منهما؟) إذا رأيتهُ ينظرُ إليَّ وأنا أموت.

أحبه؟ ربما. يحبنى؟ لا أعرف. ما كان هذا يعنينى ولم أسأله يوماً. نلتقى. نثرثرُ. نضحكُ. أقول لأمى إننى ذاهبةٌ لأدرسَ عند صديقتى وأتسللُ إلى بيته البعيد. أخرجُ من عنده وقد نبتَ لى قلبٌ صغيرٌ بين ساقى ينبضُ برعونةٍ كقلبى الآخر. أكتبُ له رسائل لعينةً وأقرأ رسائله الأكثرَ لعنةً. أحبه؟ ربما. ولكنَّ أحلامىَ كانت مسكونةً بي وحدى، بأيامى القادمة، ولا تتسعُ لآخرَ. حتى هو؟

الغرفةُ معتمةٌ. وشوشاتُ أمى وأختى. عيناى مفتوحتان أبدأُ وأعيد. ما الذى يركلنى كى أهربَ من مصيرٍ كمصيرهما؟ لا أعرف ما أريد ولكننى أعرف ما لا أريد. مشروعُ السنوات الخمس الذى تعيشه أختى: أن تتزوج وأن تنجب أطفالاً. هل سأقول لها إننى

حققت نصفَ مشاريعها بادئةً بالنهايات؟ بالأمس كنتُ مشروعَ أمٍ ولكنني لستُ مشروعَ زوجةٍ. ماذا سأقولُ لها عندما ستسعى إليَّ غداً بتواطؤ؟ لو جاء الطبيبُ لا نفجرت الفضيحةُ قنبلةً عنقودية. هل كانوا سيسألونني عن اسم شريكي فى الجريمة وهل كنتُ سأعترف بجبنٍ؟ أبى لن يذبحنى وأمى لن تولول وأختى لن تصرخ. المهم هو وأد الفضيحة. سيبتلعون السرَّ كالأفعى تبتلع عصفوراً. أدركنى الصباحُ ولم يأتِ الطبيبُ. أدركنى الصباح ولم أمتْ وحكايتى ستموتُ معى.

أدركنى الصباحُ ولم أمتْ. عيناى مفتوحتان وأعصابى كلُّها مركزةٌ على نقاطِ دمى التى تنزُّ بهدوء متعقلٍ. أتابعُ مسراها ومجراها إلى مصبها فى تلك الوسادة القطنية الصغيرة بين ساقىَّ. هذا دمى أنا. دمنا راح فى المرحاض وغاص فى مجارى المدينة. أين تصبُّ مجارى المدينة؟ لن أسدَّ أنفى. ليس الأمرُ مقرفًا إلى هذا الحد. انضممتُ إلى مَنْ سَبَق. كان أهلُ مدينتنا يحكون حكاياتٍ عن الطالبات اللواتى يجهضن فى مراحيض الجامعة. أبى كان يعيدُ علينا، فى طفولتى، حكايةَ الزعيم السياسى الذى ماتَ تحت التعذيب فوضعوه فى حوضِ الحمام وذوبوه بالأسيد. ما كان عليهم إلا أن يفتحوا البالوعة كى يتسربَ إلى المجارى. لابُد أن هناك حكايات كثيرة أجهلُها تنتهى فى مجارى مدينتنا كحكايتى أنا. حكايتُنا معاً. دمنا معاً كان بالأمس. اليوم هذا دمى أنا. لن ألعقه فضولاً كما فعلتُ طفلةً عندما جرح إصبعى. هذا دمى؟ أمد يدى وقبل أن تسقط القطراتُ على القطن سأتلقفها بإصبعى وأكتب بها اسمى على جبينى. قد أكتبُ أيضاً أرقاماً تؤرخُ لهذا اليوم التاريخى. متعبةٌ أنا. لن أمدَّ يدى ولن أخطَّ حروفاً ولاأرقاماً. يدى غسلتُها بالأمسِ وعادتْ بيضاءَ من غير سوءٍ. نبتة صغيرةٌ كعودٍ تنتفخُ حتى يسيلَ الدم. يحررنى ويحررك. لنحتفلْ معاً بعيد استقلالنا. أريدُ أن أضحكَ عالياً ولكننى متعبة. ما أفضل طريقة للانتقام: أن أهربَ منه أم أن أبقى معه؟ طبقُ الانتقام يؤكلُ بارداً. أريدُ أن أضحكَ ولكننى عاجزةٌ حتى عن البكاء. «صحوت» تسأل أختى. «كيف أنتِ؟» تتلهف أمى. هل أسألُ أين يصبُّ بطنُ مدينتنا؟

ديسمبر ٩٢

محمد سليمان

حفـــريـات

هل تبدو من شباك المطبخ أبهى
القهوة فى الفنجانِ
ورأس نهار فوق الحَبْلِ
بياضُ الشارب يُعْشى
كفتاة فى العشرينَ
بعيداً
كاكيّون وراء مكاتب ينتصرونَ
وسمّاكون بصنارات ينتظرون أمام المقهى
هل سيشد شريطاً من أوّلهِ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يعبر باب الخلق إلى السيدةِ

ومنها لبدايات

أم سيفضّ فضاء بذراعيهِ

يغافل آليين ويجثو

كرفاعيٍّ..

ليلُمَ زلازل تلهو تحت الدورِ

مليجيون سيقترحون السَّيجَةَ

يعترفون بدينٍ لسَمَرْقَنْدَ

مليجيون سيقتصّون العين بعين

والبيضاء بسمراوات

وجه الغائب فى الحصّالةِ يربو

أهى الشيخوخةُ

أن نكتفى بما فى الدرْجِ

نُقلِّمَ شجراً فى الدولابِ

وأن ننْشغل بعَدِّ ضروسٍ

يعرف أن قطار المرْجِ يصب شيوخا فى الميدانِ

وأن النيل يُغالِط فى الحاراتِ

يحط اللقمة فوق العين ويحْلفُ

ثم يشبّ

ليصعد شجراً أقصر من قامتهِ.

- ٢ -

بعلب ملّونَه

وبائع يتسلى بعَدِّ أسنانه

كان عليه أن يشق طريقا إلى مليج

هو الذى احتفى بقوة الضعف

وظل صامدا كمقلاه

هل الماء لم يزل قادراً على صعود السلم؟

....

كان عليه أن يقعد فى الدكان عشرين سنة

ليعين امرأة بمعْقود السُكّر

وطفلا على التبّول خارج السرير

وكان عليه أن يصحب شيخاً إلى باب بستانه

وأن يبيع النوفالجين حبّة حبه

كى لا يصير كحاملى النعوش.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- ٣ -

هذا هو الأب الذى أورثه الشاربَ

والمقهى

ولعبة الورق

شِبَاكه فى الماء مازالت

والحوت فى الميدان

سوف يلعب الورق

يغلب طيبِّين انقرضوا كسُكَّر الأقماعِ

مرَّة بولدٍ

ومرَّة بالبِنْتِ

ثم يشعل السيجارة التى ابتلَتْ

ويسحب الذين سافروا فى الماء موشومين

أو مُخَرَّمين

لم تزل أسنانُه فى فمهِ

ولم يزل يُلاكم الهواءَ

هل يجىء الخان فوق مهره الذى لا يأكل الحَلْفا؟

أم تغلب البحيرةُ التى من مرق الدجاجِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ربما مليج لم تعد أنثى

– كان الصواب دائما فى صفِّها لأنها أمٌّ

قميصها يلُفّ قاراتٍ

وربما أراد أن يكون صياداً

يُغطِّسُ الشباك فى العيون مرة واحدةً

ليمنح الكلاب ما يصيدُ

هل يقوم من فراشه فى الصبح لامعاً كشفرةٍ؟

– ٤ –

لا التى فرّ منها ولا الملكه

سيجرب أن يستريح إذن

يُعِدّ مراوحَ للصيف من بَجَعٍ

ويعُدّ الشروخَ

يخبِّىء بيضاء ناعمةً

ويصدُّ بسوْر من البقْسِ

أو يتحسس قوسا ككَتْف الفتاةِ

ويخطو بمريلةٍ

وحذاء خفيفٍ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ليضبطَ حَبْلين فى الحلْقِ

يعرف أن المكان دمٌ

والقنابل ليست كحَبِّ العزيزِ

ويعرف أن التى صاحبته إلى جدول الضربِ

غيرُ التى تتسلّى بخنق الإوزِّ

لماذا يحِنّ إلى البر حوتُ

ويَنْدَقّ صيّاده فى المحيطِ

سيترك حرفا على رُكْبةٍ

ليصُبّ قليلا من الزيت لا مرأةٍ

لم تزره.. سوى مرتينِ

وفى المرتين اختفتْ

حين هَيّأ شاربَهُ

واستعار قميصاً يلائم سرب عصافيرَ

«فيروزُ» كانت تُغَنِّى

و«شادى» على التلِّ

يُفْرِغُ حَصّالةً ليطيرَ

سيكتبُ سطراً

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويعلن حرباً على الموتِ

سطراً

ويرمى أصابعه فى الهواءِ

وسطراً

ويقفز خلف القطاراتِ

مزدحما بمكانٍ أُبيدَ

وسطراً

ويلتفّ بالصمتِ

يمنح بيضاء صورتَه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مصطفى أبو النصر

الـزائـــر

سيكون كل شيء مُعداً ؛ بعد لحظة ، بعد أيام ، أو بعد سنين . لا أدرى ، ولا أحد يدرى . شيء متوقع ولا مفرّ منه . أنتظره دائماً ، لا يكاد يبرح مخيلتى . أمضتنى هذه الفكرة . لا تفتأ تنخر فى رأسى. كثيراً ما أحاول أن أستبعدها ، فأشغل نفسى بتوافه الأمور ، ولكنها تقف حائلاً بينى وبين الناس جميعاً . أشعر بوحدة تحبسنى فيما يشبه القُمقُم . أجاهد فى أن أخرج منه ، غير أن محاولاتى كلها تضيع سدى . هذه الحال لا يمكن أن تدوم . فى الماضى ، كنت أحاول النسيان بالذهاب إلى الأماكن الصاخبة ، فأندمج فى الغناء والرقص ، غير أن ذلك لم يجدِ شيئاً ، فما إن أغادر المكان ؛ حتى أجدنى وجهاً لوجه أمامه . يدور بينى وبينه حديث طويل ، غالباً ما يستغرق الليل كله . فى الصباح أذهب إلى عملى ، حيث لا عمل فى الحقيقة ؛ وإنما هى جلِسة متجمدة ، خلف مكتب خشبى قديم ، وأوراق تأتى وأوراق تروح ولا فائدة من ذلك كله . القاعة تضج بالأحاديث ؛ كلمات تتناثر هنا وهناك ، ولا معنى لأى شيء . أحاول أن أشترك معهم ، فأتدخل بلا استئذان ، ولكن ما يلبث أن يبوخ الكلام فيتقطع، ثم يسود الصمت ساعة الظهيرة ، وقد أُنهكت القوى ، وخمدت الأنفاس . لا شيء جديد على الإطلاق ، وأية محاولة للتغيير ، قد تؤدى إلى عكس المقصود .

فى الطريق إلى القُمقُم ، تبدأ الرحلة المعهودة : الجهاد فى سبيل لا شىء . وحينما أنجح فى اجتياز تلك العقبات ، أصطدم بوحدتى ، فأكلم الجدران وقطع الأثاث . وقد يحدث أن أسمع طرقات على الباب، لا يستمر ذلك طويلاً ؛ إذ أهرع فأفتح الباب ، فأجده واقفاً وعلى وجهه ابتسامة ، ابتسامة عريضة تكشف عن أسنان بيضاء لامعة . لقد رأيته من قبل ، فى مناسبات عدة : فى كل مرة أحاول أن أبتعد عنه، أن أختفى من أمامه ، ولكنه يعرف قصدى ، فيظل يلاحقنى حتى يأخذ بخناقى ، ويجبرنى على أن نتحاور ، وابتسامته لا تنى تتسع وتتسع حتى أظن أنه سيلتهمنى ، فأنتهزها فرصة وأولى هارباً .

ها هو الآن ، يقف عند عتبة بابى . ما إن وقع بصرى عليه ، حتى أحسست كأن أحداً قد ضربنى بمطرقة على رأسى . لم أتحرك ، ولم أتنح عن فتحة الباب . كنت أريد بذلك ، أن يفهم أننى لا أرحب به ، غير أن ابتسامته لم تختفِ ، وإنما ازدادت اتساعاً ، فتذكرت صورته السابقة ، فما كان منى إلاّ أن حاولت أن أصفق الباب فى وجهه ، ولكنه كان أسرع منى ، ربما يكون قد أدرك ما جال بخاطرى ، فامتدت يده ؛ يده القوية الكبيرة ، وأمسك بمصراع الباب وحال دون غلقه . تنحيت مستسلماً ، وبدأ يخطو إلى الداخل . فكرت فى أن أترك الباب مفتوحاً ؛ حتى إذا ما حاول أن يمسك بى ، فررت هارباً ، إلاّ أنه كان قد أغلقه وأحكم رتاجه . وقفت ساكناً ، ظلت هذه الفترة دهراً من الزمن ، أو خيّل إلىّ ذلك . تذكرت صوته المبحوح الأجش ، وهل مازال على عهدى به ؟ . تلاشت ابتسامته ، وأمّحت معالم وجهه فى ومضة ، ثم عادت تتضح شيئاً فشيئاً وكأنه قد وضع على وجهه قناعاً من الجبس . ثم بدأ يتكلم ، ما إن سمعت الكلمة الأولى حتى أدركت أن تغييراً قد اعترى صوته . ذهبت الخشونة حيث لا أعلم ، وخرجت الألفاظ هادئة ، رقيقة ، ملساء ، تنزلق من لسانه فى يُسر ، وكأنها الهمس . ربما لم أصدق ما أسمع ، ولكنى كنت مضطراً أن أقبل الأمر الواقع . أراد أن يأسرنى بطريقة أخرى . فى المرات السابقة كنت أهرب خوفاً وهلعاً . الآن لا حيلة لى .

لابد أن أقابل رقته بمثلها ، فحاولت أن أغير من نبرات صوتى بحيث لا تشى بما فى أعماقى ، غير أنه لم يأبه بذلك . تجاهلنى تماماً ، وراح يذرع أرجاء الصالة ، متوقفاً بين لحظة وأخرى ، وملتفتاً إلىّ ، وهو يرمقنى بعينين غائرتين ، وكأنهما فوهتا بندقية . كنت قد تقهقرت حتى التصقت بالجدار . من المؤكد أنه أدرك ما انتابنى ، ومن المؤكد ـ أيضاً ـ أنه حاول أن يخفف عنى وطأة وجوده ، إذ لمحت على

شفتيه ظل ابتسامة طفيفة ، حيث إننى لم أر أسنانه ، مجرد حركة تكاد تكون غير مرئية على الشفتين . بلعت ريقى ، وبدأت أتنفس ، وتجرأت فدعوته للجلوس ، غير أنه قابل دعوتى بلا مبالاة . تأملنى لحظة صامتاً ، ثم استدار واتجه نحو ساعة الحائط ، ورفع رأسه ، وأخذ يتأمل بندولها وهو يتأرجح يميناً وشمالاً ، مستمعاً ـ فى إصغاء ـ إلى حركته الرتيبة التى تصدر عنه . كان السكون قد أحكم نطاقه حولنا . أنا نفسى بدأت أنصت . لم أسمع هذا الصوت من قبل ، ولا أذكر أننى عُنيت بأن أسمعه . الآن ، يخترق أذنى ، وتعجبت كيف أننى لم أنتبه إليه من قبل تلك هى الفرصة الوحيدة المتاحة لى ، يولينى ظهره ، إذا لم أستطع أن أقتنصها ، فلن تُتاح لى فرصة مثلها بعد ذلك أبداً . وضعت يدى فى جيبى لأبحث عن شىء ما ، شىء ما لا أعرفه ولا أدرك كُنهه ، ومع ذلك فقد ظلت أصابعى تغوص فى بحث مستمر ، ومحاولة للعثور على هذا الشىء . فى النهاية ، تأكد لى أنه لا يوجد شىء فى جيبى على الإطلاق . فى مكان آخر قد أجده ، وبدأت عيناى تدور وتدور ، كل ما وقع عليه بصرى لا يصلح . فجأة لمعت الفكرة أمامى كنصل السكين . نعم ، هو السكين . هناك ، فى المطبخ . إذا كان قد اقتحم علىّ شقتى ، فلا خلاص منه إلاّ بها ، حين تمثلت فى رأسى الصورة ، كان كل ما حولى قد تلاشى تماماً ، حتى هو لم يعد له وجود . وبدأت أخطو متجهاً نحو المطبخ على أطراف أصابعى ، ولكن ما إن خطوت خطوة واحدة ، حتى كان قد استدار ، وواجهنى تماماً . التقت عيوننا . تسمرت فى مكانى . وفى محاولة لخداعه ، فقد اجتهدت فى أن أبتسم ، غير أن عضلات وجهى لم تطاوعنى . لاشك أن ملامحى كانت تشى بما فى رأسى . خطا نحوى فى تُؤدة ، فلم أسمع وقع قدميه ؛ حتى إذا ما صار على مقربة منى ، توقف ، وسألنى بصوته المبحوح إنْ كنت ما أزال خائفاً ، ولماذا ؟ جفَّ ريقى ، وشعرت بلسانى متخشباً ، فلم أستطع أن أنطق . سادت فترة صمت ، فى أثنائها كان كل منا ينظر إلى الآخر ، وفى الوقت نفسه ، أخذ صوت حركة البندول يعلو ويعلو مدوياً فى أذنىْ وكأن أحداً يغرز مسامير حامية فى رأسى . كدت فى هذه اللحظة أن أصرخ ، أو ربما خُيل إلىّ ذلك ، ولكن يبدو أننى لم أستطع ، لماذا ؟ لا أدرى ! كان قد خلع القناع ، فبدت أسنانه لامعة . تراخت أعضائى ، وشعرت كما لو أنها قد أخذت تنفصل عنى عضواً عضواً . جاهدت فى أن أبدو متماسكاً . تراجعت ملتصقاً بالجدار ، وفكرت فى أن أجيبه : فتحت فمى دون أن أقول شيئاً . ظل فمى مفتوحاً ، اقترب منى أكثر ، وكانت ابتسامته مازالت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

واضحة ، وانحنى قليلاً ، ونظر إلى داخل فمى . ثم ابتعد قليلاً وهو يقول لى إن أسنانى كلها تالفة ، نخرها السوس ، ولم تعد صالحة . تذكرت ـ فى هذه اللحظة ـ الآلام التى كنت أشعر بها حينما آكل قطعة من الحلوى . ظل يرمقنى وفى عينيه لمعة تبهرنى . عاودتنى الرغبة فى أن أسأله ما إذا كان سيظل هنا ، أم أنه سيغادر ؟ لماذا جاءنى أنا بالذات ، ما علاقته بى ؟ لسانى لم يطاوعنى . ظللت محملقاً فيه دون أن أقول شيئاً . « ما الذى يخيفك ، وممن ؟ » قال هذا السؤال ، ثم جذب كرسياً وقربه منى وهو يأمرنى بالجلوس . ترددت ، أو ربما لم أستطع أن أتحرك أمسكنى من كتفى وأجلسنى وهو يقول : « أظنك تستطيع الآن أن تستريح . تبدو متعباً . لاشك أن عملك هو السبب . لماذا لم تتركه ؟ لِمَ لمْ تبحث عن عمل آخر ؟ الدنيا واسعة ، وكان يمكنك أن تجد عملاً أفضل » . بدا لى صوته أليفاً ، تخللته نبرة حانية لم أعهدها فيه . تلاحمت أعضائى ، وانتظمت أنفاسى ، فبدأت أشعر بشىء من الانتعاش ، إلاّ أننى كنت ما أزال فى حالة غير عادية ، ثمة قلق داخلى يتآكلنى : لا تفتأ الأسئلة تراوحنى : من هذا ؟ ماذا يريد ؟ لماذا لا يرحل ؟ . ربما يكون قد قرأ أفكارى ، إذ ما لبث أن قال : « أنت فيما يبدو لا تتذكرنى . خانتك ذاكرتك . جئتك وأنت صغير ، كم من مرة كنت ألاعبك . آخذك بين ذراعى ، وأرفعك عالياً ، ثم أتركك تهوى . كنت تبكى وتصرخ ، غير أن ذلك لم يكن يعنينى ، فأتركك ملقى على الأرض ، وأمضى . حقيقة ، كنت أشعر بالندم ، ولكن ما الذى كنت أستطيع أن أفعله غير ذلك ؟ لم تغب صورتك عنى قط ، دائماً فى ذاكرتى ، أراك أمامى فى كل وقت ، ولكن انشغالى بأمور أخرى ، هو الذى كان يحول دون مجيئى إليك . هأنذا قد جئتك ، أفكر فى أن أصطحبك معى ، ومن يدرى ؟ فقد أعثر لك على عمل آخر غير الذى تعانى منه » .

دقت الساعة خمس دقات بطيئة رتيبة ، بين كل دقة وأخرى صدى الرنين . حولت بصرى عنه ، ورحت أحملق فى الساعة ، ظلت عيناى معلقتين بعقاربها ، وقد خيّل إلىّ أننى فقدت القدرة على إدراك معنى الوقت ، كما انطمست لدىّ معالم الزمن . ما الذى كانت تعنيه الخامسة أو السادسة ، أو أية ساعة من نهار أو ليل ؟ . كان وجوده قد صار قدراً لا حيلة لى فيه ، وهل كان فى مقدورى أن أنفذ ما جال بخاطرى فى لحظة سابقة ؟ وسمعته يقول فى صوت رقيق ناعم : « لماذا تنظر إلى الساعة ؟ لقد قرب الوقت ، ولكن لم يحن بعد . أنا معك فالوقت يمضى بطيئاً كسلحفاة مريضة » . كنت ما أزال جالساً

على الكرسى ، وكان هو قد ابتعد قليلاً . قال : « أنا منتظر ، لم يبق إلاّ القليل لنخرج » . سألته : « إلى أين ؟ » قال : « ستعرف كل شيء فى حينه » . ثم رفع عينيه ونظر إلى الساعة . « اقترب الوقت ، هيا قم معى » . اقترب منى وساعدنى على الوقوف . « لا يجوز أن تخرج بهذه البدلة القديمة ، سأساعدك فى ارتداء بدلتك الجديدة ، أنت تعرفها طبعاً ، تلك التى ... » سار بى حتى غرفة النوم ، وأجلسنى على السرير . واتجه نحو الدولاب ففتحه وأخرج بدلتى السوداء .. (كنت قد اشتريتها على أمل أن أتزوج ، فأرتديها ليلة الزفاف) أمسك البدلة وأخذ يتأملها فترة ، ثم قال : « أظن لم يعد لها ضرورة ، سترتديها الآن » . ثم وضعها بجانبى على السرير ، وأخذ يساعدنى فى خلع البدلة ، وحين تم ذلك ، قال : « اخلع القميص أيضاً ، يجب أن ترتدى قميصاً نظيفاً » . قال ذلك ثم اتجه نحو الدولاب ، وفتح الدرج الذى به القمصان ، وأخرج قميصاً أبيض نظيفاً ، وفك أزراره ، ثم اقترب منى وألبسنى إياه ، ثم اتجه مرة أخرى نحو الدولاب ، وفتح درجاً آخر به الجوارب ، وراح يقلبها حتى عثر على جورب أسود ، أخذه ثم أغلق الدرج فى دفعة قوية ، وانحنى وأمسك بحذائى الأسود الموضوع تحت الدولاب ، ثم راح يقلبه فى يده ، قربه من أنفه وشم داخله ، أبعده ، وبدا التقزز على ملامحه . نظر إلىّ متسائلاً : « طبعاً ليس لديك سواه ؟! لم أجبه ، كنت فقط انظر إليه . هزّ رأسه ، وألقى به أمامى على الأرض . اقترب منى وجذبنى فى حدة ، أوقفنى ، ثم أخذ البنطلون وطلب منى أن أمسكه من كتفيه ، ثم ألبسنى إياه . عاد فأمرنى بالجلوس ، واقعى أمامى ، وألبسنى الجورب والحذاء ، ثم أوقفنى ثانية ، وحذرنى من أن أجلس ، ثم اتجه نحو الدولاب ، وجاء برباط العنق الأسود ، (كنت قد اشتريته حينما مات أبى) وطوقنى به . وابتعد قليلاً وراح يتأملنى ، هزّ رأسه فى رضا ، ثم ألبسنى الجاكتة ، وأمسكنى من يدى ، وقادنى خارج الشقة، وأغلق الباب . تذكرت ـ فى هذه اللحظة ـ أننى قد نسيت المفتاح بالداخل . فكرت فى أن أنبهه إلى ذلك ، وكيف أننى لن أتمكن من فتح الشقة إلاّ بكسر الباب ، إلاّ أننى لم أنطق ، أدركت أننى ربما لن أعود .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لماذا يفسد الزاد؟؟؟

لبيّتهم - رغم لوم الجرح - إذ نادوا

وقلت : علهمو للرشد قد عادوا

نسيت كل حديث عن جهالتهم

وماجنوه من الأوزار ، واعتادوا

القوم قومى - ولو أنى شقيت بهم -

فليس بعد صلاح القوم إسعاد

وليس كالصفح ، يجلو صفحة صدئتْ

وشوّهتها أباطيلٌ وأحقادُ

. . . . . .

فيالشؤم الذى لاقيت عندهمو

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويالبؤس الذى للوهم ينقاد

ويافجيعة يومى ، ياضلال غدى

هل يُرتجى من قِران الموت ميلادُ ؟؟

نكأت جرحا وشيك البرء ، كم سهدت

من أجله ، فى ليالى السقم ، أكباد

. . . . . .

أبصرتهم مثلما خلّفت ساحتهم

أقوالهم فتنة ، والفعل إفسادُ

أكلُ تلك الدمى الشوهاء مابرِحتْ

أما لها من كريم القوم أنداد ؟

اليوم - والجهل تستشرى غوائله -

أدركت بعد ، لماذا يفسدُ الزادُ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رجب سعد السيد

بريد حربى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حتى هذه اللحظة ، لا أجدنى واثقا من أننى سأكتب الخطاب . أعرف تماما ما أريد أن أقوله ، ولكن دوافع غير محددة الملامح تجعلنى أتردد .

طلبت رقم البريد الحربى من زوجته ، فرحبت وأعطته لى فى ورقة صغيرة . أردفت قائلة : أرجوك ، لا تعطه لانتصار إذا طلبته منك .. لا أريد أن تتصل بأبيها إلاّ عن طريقى !.

اعتبرت ذلك داخلا فى دائرة شئون بيتها ، فلم أتوقف أمامه كثيرا .

ظلت الورقة تحت زجاج سطح مكتبى عدة أيام ، تطالعنى فى كل مساء حين أجلس للقراءة أو للكتابة ، وتتسبب فى تعطيلى عن أعمالى لبعض الوقت ، حتى أحسم التردد بتأجيل التفكير فى الموضوع .

قبل ظهر اليوم ، اتصلت بى زوجته هاتفيا ، وأبلغتنى بأنه يسأل عنى .. فهو يتصل بها من شرق السعودية بانتظام . قالت له إنها أعطتنى رقم البريد الحربى منذ مدة طويلة . قال لها إن البريد منتظم ، ولم يصله منى أى خطاب . اضطررت إلى أن أسوق بعض المبررات ، مع اعتذارى عن التأخير فى الكتابة إليه .

فى نشرة أخبار المساء المصورة ، كانت الدبابات بالأرقام العربية تجرى فى بحر الرمال . لم أستطع القطع بأنها دبابات لوائه . رأيت أيضا وجوها مختلفة لجنود يعزفون

الموسيقى ويغنون ويرقصون أمام شجرة عيد الميلاد ، فى خيمة تختلف تماما عن خيام الجنود الفقيرة الكئيبة التى عرفتها بعض الوقت قرب قناة السويس . ولم يستوقفنى بين أخبار الصراع غير خبر صغير فى صفحة داخلية من صحيفة هذا الصباح ، عن اهتمام مراكز البحوث فى مصانع الحلوى الأمريكية بإنتاج أنواع جديدة من الشيكولاتة لا تتأثر بحرارة الصحراء !.

أخرجت الورقة من تحت زجاج المكتب . فكرت فى أن أنقل محتوياتها إلى قائمة عناوين الأصدقاء المغتربين . وبعد أن فعلت ، عدت وفكرت فى أن ذلك لم يكن ضروريا ، فالقائمة مخصصة للعناوين الدائمة وشبه الدائمة ، ولا أعتقد أن الأمر سيطول . ولكنى لم أحاول شطب العنوان من القائمة .. قلت فى نفسى : من يدرى !.

جاءت زوجتى بالشاى ، وقالت :

ـ ربنا يهديك .. أكتب للرجل .. لا تدعه يظن أن أعز أصدقائه يتخلى عنه فى وقت الشدة! .

وسحبت مظروفا ، وضعته أمامى ، وعادت تستحلفنى أن أكتب ؛ لأن الصداقة شىء والأفكار التى (تملأ مخى) شىء آخر .

تعجبت لتدخلها بهذه الصورة غير المسبوقة ، ولكنى لم أصدها ، بل ابتسمت ، وأمسكت بالقلم ، وكتبت على صفحة الغلاف : بريد حربى ، فى الركن الأعلى إلى اليمين ، وفى الوسط تماماً ، رقم الوحدة ، ورقم المجموعة . وآثرت أن أكتب اسم صديقى كاملا مسبوقاً ـ فقط ـ برتبته العسكرية المركّبة ، ورأيت أنه قد لا يكون من المناسب أن أسبق اسمه ورتبته بكلمات مثل الأخ العزيز أو صديقى الحبيب .

بقيت زوجتى معى فى الغرفة تشرب الشاى . جلست فى مقعد أمام المكتب .

كانت رغبتها فى الثرثرة واضحة .

قالت :

ـ نبيل اعتمر فى الأسبوع الماضى .

أخبرتها صفية ـ زوجة نبيل ـ بأنهما كانا ينويان الحج معا .. وها هو قد جاءته الفرصة ليعتمر وحده . طيبت خاطرها ، وقالت لها: إن الأيام قادمة ، وسيكتبها الله لكما مادمتما نويتما الحج . قالت : إن صفية أصبحت أكثر ثباتا ، بعد إن كانت لا تكف عن البكاء فى الأيام الأولى بعد رحيل نبيل إلى السعودية .وحشدت زوجتى كل قدرتها على المناورة لتتلافى غضبى المتوقع ، وهى تمرر إلىّ إشارة إلى بداية اهتمام صفية بسعر الدولار فى السوق السوداء .

استقبلت الإشارة ، ولم أعلق ، فشجعها ذلك على الاسترسال ـ قالت :

ـ عندما أخذوا أخى إلى اليمن كادت أمى تموت من الحزن .. ولكنه رجع واشترى نصف بيت! .

خرجت عن صمتى ، وقلت : (غيره رجع فى صندوق!)

رفعت ذراعها محتجة ، وقالت :

ـ يا شيخ .. الأعمار بيد الله !!

احتد صوتى :

ـ ولكنك تنسين شيئا جوهريا .. وهو أننا نتحدث عن جنود !.. هل تفهمين معنى كلمة جندى ؟!.

وكعادتها ، تراجعت إلى الصمت أمام عنف لهجتى . ولم أكن أقصد الاستمرار فى محاورتها ، بل لعلى كنت أحادث نفسى :

ـ (وجاءت ٦٧ .. وكان ما كان !) .

عندها ، قامت لتنسحب ، فأشرت إليها أن تجلس . اعتذرت عن حدتى ، وسألتها عن أحوال (انتصار) .

جاءت (انتصار) إلى الدنيا فى نهاية ٧٣ . اختارت لها أمها الاسم لأن أباها كان مرابطا عند قناة السويس . كنا فى ديسمبر ، وقد أصبحت الأوضاع فى حالة من الاستقرار تسمح بالتصريح له بترك كتيبته والسفر إلى الإسكندرية لاستقبال انتصار .

وكنت أعرف أن انتصار تعيش فى حزن دائم منذ رحيل أبيها إلى السعودية . ولست أدرى كيف يدبر أموره هناك ، ولكنه يكلمها هاتفيا كل يوم تقريبا . وبرغم ذلك ، فهى لاتكاد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تبارح حجرتها فى البيت إلاّ فى الصباح ، حين تخرج إلى المدرسة . أوصانى نبيل ، ونحن نودعه ، بأن أرعى انتصار فى غيابه ، وكان قلقا لأن الأحداث المتلاحقة واكبت استعداد ابنته الوحيدة لامتحان الثانوية العامة . وكانت انتصار منهارة تماما فى آخر لقاء بأبيها قبل سفره . طمأنته ، آملا أن يخف الحزن مع الأيام ، ولكن البنت تذبل ، ولا تلتفت لدروسها، وأنا حائر ، بل عاجز عن مساعدتها . تنتابها ، من وقت لآخر ، نوبات عصبية ، تصرخ ، وتحطم ما تجده أمامها ، وتصيح منادية أبيها باسمه ، طالبة منه أن يعود إليها .

استدعتنى أمها منذ يومين ، فهرعت إليها . نجحت فى وقف هياج البنت . تعلّقت برقبتى تستحلفنى بالله وبصداقتى لأبيها أن أكتب إليه ليعود . وكنا نحدثها بما تعرفه هى.. باستحالة أن يعود الأب ، فهو رجل عسكرى محكوم بقوانين ونظم عسكرية . وكانت تصرخ :

ـ أعرف . . أعرف .. وأنا أعرف أبى أكثر منكم .. إنه أشد الناس انضباطا .. وهو يحب عمله ، وكنا نتركه له معظم الوقت .. ولكنى أريده .. لا أحبه أن يدخل هذا الجحيم .. أبى مقاتل .. أعرف تاريخ أدائه العظيم .. اعتنى بأوسمته ونياشينه ، وأشترى له علامات الرتبة المذهبة عند كل ترقية .. أبى مقاتل .. أتعرفون معنى هذه الكلمة ؟! .. فكيف تريدوننى أن أتركه فى هذا السعار؟!.

وكنا فى حجرتها نحيط بها . هدأت ، وطلبت منى أن أبقى بمفردى معها . انسحبت أمها وزوجتى . كفت عن البكاء ، وحاولت تجفيف الدموع التى ملأت صفحة وجهها . وكانت مستمرة فى طور الهدوء ، وتنادينى بيا (عمو) وتقول :

ـ حاولت أن أحسب حجم النيران التى يمكن أن تنتج عن كل ما تم حشده وتخزينه من مواد مدمرة فى ذلك الشريط الضئيل من الرمال .. طبعا عجزت .. ولكنى أشهد الموقعة فى كل ليلة .. كابوس بعد كابوس .. كرة نيران ضخمة تتدحرج فوق رمال الصحراء ، ودبابة أبى تعلق بطرف لسان أحمر فى بؤرتها .. عينا أبى تنظران إلىّ فى فزع ، والقناع الواقى من الغازات يغطى وجهه .. يمد لى يديه لأنتشله من بحر رمال متحركة يمسك به ، وأنا عاجزة أصرخ ولا نصير.

وقامت متجهة إلى رف للكتب فى ركن من جحرتها . سحبت ثلاثة كتب ، وعادت لتضعها أمامى . واصلت التحدث فى خوف واضح :

ـ أنظر ..قرأت كل هذه .. خذها واقرأها ، وحاول أن تنام بعد أن تتضح لك أهوال الحياة تحت سحابة غاز حربى .

توقفت قليلا ، وعادت للبكاء ، ولكن فى هدوء وتقول ، وكأنها لا تريد أن تنطق الكلمات :

ـ هل تريدنى أن أترك أبى يباد مختنقا فى صحراء بعيدة ؟!.

وصمتت طويلا ، مغمضة عينيها ، حتى خلتها تريدنى أن أتركها . فلما سألتها فى ذلك ، سارعت تقول :

ـ لا .. من فضلك .. إبق معى .. سأقول لك شيئا آخر يحزننى .. حاولت أمى مواساتى ، وقالت إن سفر أبى ليس كله شراً .. بل قد يكون فيه خير ! .. سنجد نقوداً أكثر.. وستكون هناك فرصة لتشترى لى شقة أتزوج فيها ، وجهازا فاخرا ، وربما سيارة خاصة أذهب بها إلى الجامعة . واتهمتنى بالجنون عندما صرخت فيها لتكف عن أفكارها المشينة هذه !

حاولت أن أدافع عن الأم ، فقاطعت انتصار :

ـ لا تظلميها .. كانت نعم الرفيق لأبيك .. وعاشت أياماً طويلة مشحونة بالقلق ، وتحملت كثيرا .. هى الآن تفكر بشكل واقعى .. مادامت الفلوس موجودة .. وهى تحبك .. لا تطلب شيئا لنفسها .. كل تفكيرها يدور حولك وحول مستقبلك .. منطق معقول .

ضحكت ضحكة صغيرة ، وقالت فى أسى واضح :

ـ يا عمو .. لا تحاول المجاملة على حساب الحقائق .. أين العقل الذى تتحدث عنه؟ .. علمونا فى المدرسة أن المنطق نظام .. وأنت تدرك كمَّ الفوضى فى العالم .. اختلطت الأوراق.. تبدلت الأحوال ... عدو الأمس صديق اليوم !

وسكتت تتنفس بعمق ، ثم عادت تحدثنى وهى تنظر فى عينىَّ :

ـ هى مسكينة .. تحملت كما تقول .. وهى لا تملك شيئا .. كلنا لا نملك ما ندفع به ما لا نرضاه .. يخرج إلينا أناس شمعيون .. تغمرهم الأضواء .. يبتسمون دائما .. يتحدثون ويهزون رءوسهم .. يؤكدون .. نوافق.. ينفون .. نوافق .. وفى كل الأحوال ، نبدو سعداء ، ونبدو مقتنعين .. ولكنهم ليسوا دائما على صواب .. أحيانا ، لا يرون بعيوننا .. هل ترى ما أرى يا عمو؟ .

انتهى حديثها بالسؤال ، وكان علىّ أن أخرج من إطراقى وأجيب . ولكن يجب ألاّ أخفى أننى كنت أستمع إليها من خلال دهشة فرح بأفكارها الواضحة المرتبة ، وبقدرتها على الإفصاح عن هذه الأفكار فى سهولة محببة .

وكأنما أدركت حيرتى ، فكفتنى مشقة البحث عن كلمات ، وقامت مرة أخرى ، ولكن إلى مكتبها الصغير الأنيق . فتحت درجا ، وأخرجت حافظة أوراق ملونة متضخمة . وضعتها أمامى ، وعادت تقول فى حماسة واضحة ، وقد زال انطفاء الحزن فى عينيها وحل محله توقد مدهش :

ـ أوراق أبى .. مذكرات خاصة .. خواطر .. يوميات ٧٣ .. فيها أيضاً كلام جميل عنك.. عقدنا اتفاقا أن أساعده فى ترتيبها وتبويبها بعد أن يترك الجيش ، ليصدرها فى كتاب .. وتركها أمانة لدىّ ، فى ليلة سفره وأوصانى أن تحل محله فى إعداد الكتاب .. إذا لم يعد!! .

وغالبت دموعها فى محاولة للتماسك ، واستمرت تتحدث :

ـ قرأت جزءا منها معه .. يقول أبى ، فى وضوح تام ، إن العدو الأول لنا هو إسرائيل.. يرى أن يكون ذلك واضحا تماماً فى أذهان العسكريين ، بالرغم من محاولات السياسيين وتوجهاتهم .. يرى أن ندع السياسيين يفعلون ما يشاءون .. ولكن هذه الرؤية يجب أن تظل عقيدة كل العسكريين لكى لا يأتى وقت يرتعش السلاح فى أيدينا .. يرى أن ذلك يجب أن يظل جمرة متوهجة ، لأن قوى شريرة تتربص بنا ، ولن تترك فرصة لخنق التوهج وإجهاض قدرتنا على الفعل .

توقفت تلتقط أنفاسها ، ولتدعنى أنا أيضاً أتوقف قليلاً عن اللهاث وراء تدفقها . وكنت أنظر إليها وكأننى أرى أباها ، فى زمن غير بعيد ، حين كان الحماس يكاد يقفز من عينيه

وهو يتحدث عن قضية يريد أن ينتصر لها . أفصحت لها عن هذه الأفكار ، فضحكت فى صفاء . وأضحكتنى كثيرا وهى تتفكه :

- إن أبى يشبهنى كثيراً !!

وقبل أن أخرج من حجرتها كانت آخر كلماتها لى تقول :

- سهل جدا أن تقرأ فى الأوراق مدى إقبال أبى على القتال منذ حرب الاستنزاف حتى ٧٣ .. يتحدث أبى عن معنى كلمة الشهادة كسلوك اعتيادى لجندى .. كأنها لا تعنى الموت ، بل كأنها مهمة يحمل أمانة أدائها .. أين هذا من القلق فى عينيه والتشوش الذى أحسست به فى داخله منذ أن أخبرنا باحتمال السفر ؟!.

وكانت سعادة صفية بالغة ، وهى تودعنا عند الباب تحتضن انتصار وقد عادت صفحة رقراقة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سألتنى زوجتى قبل أن نصل إلى مسكننا :

- ماذا فعلت بالبنت ؟!

تجاهلت المزاح فى تساؤلها ، وأجبت :

- إنها بنت أبيها ، حقا !

..... فماذا أكتب لصديق عمرى فى خطاب يحمله إليه كيس البريد الحربى ؟

وماذا يجدى أن أكتب له أفكارا يكابدها هو نفسه ، وربما بدرجة أكثر حدة منا ؟

ولكى أريح زوجتى ، اشتريت بطاقة بريدية مصوَّرة اخترتها تحمل صورة ملونة لأحمس فى عربته الجربية ، يدوس الغزاة وفى السطور القليلة المخصصة للكتابة على ظهرها ، جرى قلمى بكلمات قليلة :

عزيزى نبيل .. عد إلينا سالماً

فواصل فى الغُبطة المشتهاة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لعشرينَ يوماً أُضيءُ ، لعشرينَ يوماً

أظلُّ كلاماً بحجم الفراشة يُغرى إنائى

ببسط النُّفوذ على رغبةٍ فى خفايا المساءِ ،

لعشرينَ يوماً وبعض الدَّقائقِ

تلهو العقاربُ فى ساعتى ساعةً من حرائقَ ،

أهرم ثانيةً للأمامِ

فأدفع حزنى لبرٍّ أخيرٍ ، وأمضى

لبابٍ يُفتّش عنّى

وقد لا أراهُ ، وقد لا يَرانى ،

وأهرم ثانيةً للوراء العسير وأُفضى

لنافذةٍ فى الجدار المُعلَّقِ

فوق الغيوم وفوق الزِّحامِ

تُفكِّكُ بعضى ،

لعشرينَ يوماً ، أُفتِّح ليلاً

وظِلاً من الورقِ المستباحِ بمحو الكلامِ

بليل الرُّكامِ

أرى شارعاً فى الغبار الغريبِ

وعصفاً من الثَّلج والإحتدامِ

أسير على حافَّة النَّفسِ ، أهذى

يطول اللُّهاثُ ، ويَجرح ومضى .

تهيَّأتُ للرحمَّة القاتلةْ

تهيَّأتُ مثل ارتفاع الرَّمادِ ، وعَصْف الثَّوانى

تهيَّأتُ مثل اندفاع المعانى

أُبدِّد كلَّ الفراغ الرَّهيبِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأَنشقُّ بوابةً للأغانى ،

تهيَّأْتُ حتّى امتلاك الحنينِ

وحتّى اكتمالِ الملامح فى فرحة الرُّوحِ

فى شهوة الحلمِ

فى تُرجمان الفتونِ ،

تهيَّأْتُ فى ساحةٍ مُنتقاةٍ

وعصرٍ يُغادر أسماءَهُ الذَّابلاتِ

ويجمع أعضاءَهُ المُفْرَقةْ

يمُدُّ إلىَّ عناقَ الزَّنابقِ

طوقَ النَّجاة الذى ليس يأتى

ويظهر فى صورةٍ مُطلقةْ .

نداءٌ من الوجهِ

بين الجهات ونبع السَّرابِ ، اكتملتُ

على مشهدٍ من فضاء الزُّجاجِ ، وسرتُ

لناحيةٍ فى العناق البعيدِ ، وملْتُ

مع الرِّيح حيث شاءَتْ ، وشئتُ

لعلّيَ أبلغ قمّة هذا النِّداء المواربِ ، لكنْ

لأقربَ من ظِلّه ما اقتربتُ

وعدتُ ..

إلى حيث نَأْيُ النِّداءِ

وذاب الفضاءُ ، الزُّجاجُ ، وصرتُ

أقول على هامش الحلم :

كانَ وكنتُ ..

نابلس ـ فلسطين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نصار عبد الله

الميراث

كان قد مضى على وفاته عدة أسابيع عندما رأيت فى منامى أنى أقف أمام جثمان أبى كان الجثمان مسجّى على سرير متعدد الطوابق، من ذلك النوع الذى يستخدمه البحارة والجنود. فى الطابق الذى يقع فى مواجهتى مباشرة كشفت الغطاء عن وجهه، فأدهشنى أن عينيه كانتا مفتوحتين، رغم موته، وأنه يطل إلىّ بنظراته الحزينة ، بل خيّل إلىّ أن عينيه فيهما بقايا دموع. وحين رددت عليه الغطاء، حانت منى التفاتة إلى الطابق الأسفل من السرير. كان ثمة جثمان آخر مسجّى، حين كشفت عنه الغطاء فوجئت بأنه أيضا جثمان أبى، وأنه يطل علىّ بنظراته الحزينة الضارعة . رحت أنقل نظراتى بين طوابق السرير. فى كل منها ذات الجثمان، وذات النظرات والدموع .

استيقظت مذعوراً والعرق البارد يتصبب على جبينى .

●

يوم الجنازة ، وقف أبناء عمومتى إلى جانبى يستقبلون العزاء . ينظر المعزّون إليهم فيبادلونهم النظرات، ثم ينظر الجميع إلىّ فيتجمد الدمُ فى عروقى لحظة، ثم يغلى . فى نظراتهم معنى لا يخطئه أحد.

ليس فى بالهم غير الميراث الكبير من الأرض الشاسعة، أو بالأحرى، التى يتصورون أنها ما زالت شاسعة، والتى سوف أستأثر بها وحدى .

حين وقف الشيخ فزّاع لكى يودّعنى، قبل أن ينصرف، شدّ على يدى بعنف؛ حتى كاد يسحقها، وقال لى بابتسامة باهتة صفراء .

ـ لا تحزن فالله أخذ، والله أعطى .

هممت لحظتها بأن أبصق عليه . لكننى لسبب ما، أحجمت .

●

بعد أسبوع واحد من الجنازة ، جاءنى الشيخ فزّاع، لكى يقول لى : أرض أبيك التى باعها لى، والتى دفعت ثمنها من حرّ مالى، أخذها الإصلاح . وأنا أريد بدلا عنها . قلت له: هذا استيلاء ابتدائى . مجرد إجراء روتينى يقومون به، إلى أن أقدم إليهم المستندات، فيفرجون عنها، أنت تعلم أنّ أبى لم يخالف قوانين الإصلاح، ومعى المستندات التى تثبت ذلك . قال :

هذا شأنك أنت والإصلاح، أما أنا فسوف آخذ قطعة الأرض التى بجوار منزلكم، بدلا من التى اشتريتها .

يا شيخ فزّاع هذه الأرض للبناء لا الزراعة، وأنت اشتريت أرضاً زراعية، وما زلت تزرعها ولم ينزعها أحد منك .

قال : والإصلاح؟

قلت : أقصى ما سيفعله الإصلاح، هو أن يطالبك بالإيجار، وسوف أدفعه أنا نيابة عنك، إلى أن يتم الإفراج عنها بإذن الله .

قال : وإذا لم يتم الإفراج .

قلت : سأستمر أنا فى دفع الإيجار وتستمر أنت فى زراعة الأرض، ولا شأن لك بالإصلاح .

قال : اكتب لى ورقة بذلك .

فكتبت .

●

فى المساء جاءنى أبناء عمومتى يحملون بنادقهم الآلية . قالوا : بلغنا أن الكلب فزّاع يريد أن يستولى على أرض داير الناحية ، و أنه جاء يهددك هذا الصباح، وتطاول فى الكلام عليك. وعلى أية حال أنت المحقوق . نعم الحق عليك أنت وحدك . لماذا لم تبعث إلينا حتى نريه العين الحمراء، وحتى يتذكر، إن كان قد نسى أن الأشراف ليسوا مثل الجراجسة أو الفخرانية الذين استولى على أرضهم، ودفنهم فيها . لماذا لم تبعث إلينا حتى نقول له، فى وجهه. إننا قادرون على إبادة عائلة الكوامل بأكملها، وحتى نذكره بالمثل الشائع فى بلدنا : «يا حال يا مايل . عمل الزمن عمايل . حتى النواقص سموا نفسهم قبايل» !!

قلت : لا تتعجلوا الأمور، فالمسألة لا تستحق . والشيخ فزّاع كان معه حق حتى فى هذه المسألة بالذات !!

ضربوا أكفهم بالأكف وقالوا : معه حق !! وهل يعرف الحق هذا الكلب الضلالى ؟!

قلت : الإصلاح استولى على الأفدنة الثلاثة التى باعها له أبى . جاء يسوى المسألة معى ، وقد سويناها والحمد لله .

ـ هل قلت له إنك سوف تعطيه بدلا منها ؟!

قلت : أفهمته أن هذا استيلاء ابتدائى، وسوف يفرجون عن الأرض بمجرد أن أقدم لهم المستندات، وإلى أن يحدث هذا، فسوف أسدد الإيجار نيابة عنه إلى الإصلاح .

تعجبوا من كلامى، وعادوا يضربون الأكف بالأكف :

ـ ولماذا تدفع أنت الإيجار؟ ملعون أبوه وأبو الإصلاح . إذ لم يكن يعجبه فليس له إلا ثمن الأرض تعطيه له على المركوب القديم، وتسترد أرض أبيك، وبعد ذلك أنت والإصلاح تصفيّان .

قلت : ليس معى ثمن الأرض!

ـ سبحان الله . كل هذه التركة التى تركها لك أبوك، وتقول : ليس معى ثمن الأرض . هل نسيت أن المرحوم باعها بملاليم، أم أنك مثل أبيك، تقول هذا الكلام؛ لكى لا نطمع فيك . ان كنت يا ابن العم تظن أننا جئنا نلقى عليك جثثنا عليك، فخيبة الله ، وعلى من رباك. لقد جئنا لك فقط لكى نقف معك بسلاحنا، وأرواحنا .

قلت : الله وحده عليم بالحال، وأنا أدخركم للحاجة، ولا أستغنى عنكم أبدا . ولكننى سويت المس "؟" بما يرضى الله، وقد اقتنع الرجل، فما الداعى لإثارة المشاكل .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قالوا : والله لم يقتنع إلا لأنه يعلم أن وراءك رجالا، مستعدين للموت فى سبيل كرامة العائلة، إياك أن تنسى هذا .

وانصرفوا وعلامات الغيظ على وجوههم . لا أدرى أمنى، أم من الشيخ فزّاع، أم من الاثنين معا !!

●

عندما صدرت قوانين الإصلاح الزراعى، لأول مرة فى بلادنا، استولت الحكومة على ثلاثة أرباع أرض أبى ، ومع هذا لم يتأثر وضعه فى البلد، فقد كانت الأرض التى اهستولوا عليها تقع فى زمامات بعيدة جدا عن زمام بلدنا . ظل أبى، رغم هذا، هو المالك الكبير فى البلد . الأكثر من ذلك أنه، على سبيل التعويض، توسع فى إنشاء المناحل، والمشاتل، وحدائق الفاكهة، ومزارع الألبان، بل واستفاد من قوانين الإصلاح ذاتها، عندما أنشأ ـ باعتباره مهندسا زراعيا ـ مشروعاً لاستصلاح الأراضى

الصحراوية . اقترض من البنوك بضمان السندات التى أعطتها له الحكومة، واشترى ماكينات المياه، ودق المواسير فى الأرض، وأنشأ القنوات والمصارف، وأخيرا انسابت المياه، فاخضرت الرمال، وأضيفت مئات الأفدنة إلى زمام بلدتنا المحدود .

●

بعدها بسنوات، جاء أبناء عمومتنا يحملون بنادقهم الآلية . قالوا لأبى :

بلغنا أن الحكومة تعتزم إصدار قوانين جديدة لتحديد الملكية الزراعية . يقولون إنهم لن يسمحوا للشخص الواحد بأكثر من خمسين فداناً، سواء من الأرض القديمة، أو المستصلحة .

قال أبى : يبلغكم هذا الكلام، وأنتم فى بيوتكم، وغيطانكم، ولا يبلغنى وأنا عضو فى البرلمان ؟!

قالوا : الناس كلها تتكلم، والجرائد كلها عادت تكتب عن جيوب الإقطاع . يقولون إن المشير بنفسه سوف يرأس لجنة لتصفية الإقطاع . وأبناء العائلات الأخرى فى البلد بدءوا فعلا يبعثون الشكاوى والبرقيات، يطالبون اللجنة بتوزيع أرضك عليهم .

قال لهم : هذه اللجنة مُشكَّلة لمحاسبة الذين خالفوا قوانين الإصلاح . أما أنا فأطبق القوانين بحذافيرها . أنا الوحيد فى عموم المحافظة، وربما فى عموم الصعيد، الذى أنشأ مشروعا لاستصلاح الأراضى الصحراوية، لكى يتملكها خمسة وعشرين عاما فقط، طبقا للقانون، ثم يقوم ببيعها أو تسليمها للحكومة . لهذا السبب، فأنا موضع ثقة التنظيم، بدليل أنى ما زلت عضوا فى البرلمان . أما عن تغيير القانون الحالى، فأنا لى اتصالات كثيرة، ولم يبلغنى أن الحكومة تفكر فى تغيير القانون .

قالوا : يا سعادة البك . نحن نعلم أن لك اتصالات كثيرة . ونعلم أنك صديق أنور بك كبير البرلمان شخصيا، ولكن الحكومة لا أمان لها . افترض، مجرد افتراض، أن مثل هذا القانون صدر ماذا ستفعل؟

قال : عندما يصدر مثل هذا القانون، فسوف يحلها الله، كما حلها فى المرة السابقة.

قالوا : لقد هدانا الله سبحانه وتعالى إلى الحل .

ـ وما هو ؟!

ـ تبيع لكل واحد منا قطعة صغيرة من الأرض، ونسجّل العقود، أو على الأقل نحصل على أحكام صحة ونفاذ . بهذا توسع علينا من ناحية، وتؤمن نفسك من ناحية أخرى .

قال أبى : وهل تملكون الثمن .

قالوا : اعتبر أرضك وديعة لدينا إلى أن تهدأ الهُوجه . وخذ علينا كمبيالات . أو خذ ما تشاء من الضمانات .

صمت أبى طويلا، ثم قال : معذرة يا أبناء العم، فأنا لن أبيع الآن . وعندما تنتهى مهلة الخمسة والعشرين عاما التى حددها لى القانون، وربما قبلها بقليل، إن كان لنا عمر، فسوف تكونون أولى الناس بالأرض المستصلحة . أما الأرض القديمة فهى لى، ولابنى، ولأحفادى، إن شاء الله إلى الأبد .

عندئذ وقف الليثى مظهر، وهو يلوح ببندقية، وصاح بصوته الذى يشبه الخوار : يا سعادة البك . فى المرة السابقة وزعوا أرضك البعيدة عنا فى الوجه البحرى . أما فى هذه المره فسوف يوزعون أرض البلد التى هى لحمك ولحمنا ، ولن نرضى بأن يأكل لحمنا الجراجسه والفشاخره والفخرانية ونصبح معرة العائلات .

صاح الحاضرون :

ـ اسكت يا ولد يا ليثى .

وقال أبى : اتركوه يكمل كلامه . ما معنى كلامك يا ليثى ؟

ـ معناه : إذا لم تبع لنا يا سعادة البك ما يعجبك ، فسوف يَبْرك كل منا على قطعة الأرض التى تعجبه ، ويفلحها بالقوة، ولا يتركها لك إلا أن يقتل دونها، أو يدخل الليمان . وليكن فى علمك يا سعادة البك أنها ليست أرضك . إنها كرامتنا، وكرامة العائلة .

بوغت أبى، فى حين قام بقية أبناء عمومتنا يستنكرون هذا الكلام ، و إنهالوا عليه ضربا بالبُلّغ وطردوه من المجلس .

قالوا لأبى : لا تؤاخذه يا سعادة البك، فهو صغير السن وطائش، وحقك علينا . الأرض أرضك، والأمر أمرك، وأنت كبيرنا، والحكم فينا، بعد الله، لك وحدك، وعندما تحتاجنا ارسل إلينا، وسوف تجدنا أطوع لك من خدمك . وانهالوا على رأسه ويديه تقبيلا، ثم انصرفوا .

●

فى مساء ذلك اليوم ظل أبى ساهما . قال لى وهو يزفر زفرة مريرة :

أنا وحيد أبى لم يرزقه الله من الذكور سواى، ولم يرزقنى الله سواك . ليتنى كان لى إخوة أو أبناء كثيرون، إذا لما وضعنا الزمان فى قبضة أبناء العمومة الأباعد .

قلت : ولكنهم اعتذروا لك، وقبلوا رأسك ويديك . بل وهمّوا بتقبيل قدميك، لولا أنك منعتهم من ذلك .

قال : هل انطلى عليك هذا التمثيل . ما فى قلوبهم جميعا هو ما جاء على لسان الليثى . انهم مرعوبون، يخشون فعلا أن تقوم الحكومة بتوزيع الأرض على أبناء العائلات الأخرى، ولا ينوبهم شىء ، ولا أخفى عليك أن هذا قد يحدث فعلا، أو يحدث شىء قريب منه .

قلت : ولكنك فى حدود ما أعلم لم تخالف القانون .

قال : ليست المسألة أن أخالف القانون أو ألتزم به . إننا مقبلون على فترة من تصفية الحسابات، وعلى مستوى القمة السياسية ، على مستوى القمة تدور صراعات لا يشعر بها أحد، كل طرف يحاول توطيد مكانته ، واكتساب جماهيرية على حساب الطرف الآخر.. كل هذا تحت واجهة تأكيد الإشتراكية، وتصفية الإقطاع . وفى أتون المعركة، قد تدوسنا بقصد، أو بدون قصد، سنابك خيل الكبار .

وصمت فترة ، وقال : أغلب ظنى أن أبناء عمومتنا قد حسموا أمرهم فعلا، واتخذوا قرارهم ضدى، حتى قبل أن تتضح الأمور . وأغلب ظنّى أنهم قد اتفقوا فعلا على رأى الليثى ، و لا أستبعد أنهم ضربوه بالبُلغ برضاه، وموافقته سلفا . كل ما فى الأمر أنهم تركوا لى مهلة للتفكير .

قلت : وهل يجرءون . سوف تشكوهم، إن فعلوا للنيابة .

قال أبى :وهذه فى حد ذاتها فضيحة . فضلاً عن أنهم ، إن كانوا متفقين، فسوف يشهدون لبعضهم . ربما زعموا أنهم يستأجرون الأرض، وأننا رفضنا تحرير عقود إيجار مكتوبة . وفى هذه الحالة سنقع نحن ـ لا هم ـ تحت طائلة القانون . وفى أية حال من الأحوال، وأيا ما كان الذى سيقولونه، فإن النيابة سوف تأمر، كعادتها، ببقاء الحال على ما هو عليه، والمتضرر يذهب للمحكمة .

قلت : نذهب للمحكمة

قال : أنت نسيت الظروف التى نحن مقبلون عليها، والتى قد نتعرض لها وحتى إذا ظلت الظروف عادية بالنسبة لنا، فسوف تنقضى السنوات الطويلة، قبل أن تحكم لنا المحكمة . وحين تحكم، فربما لن نستطيع تنفيذ الحكم . أنسيت أنهم هم ـ لا الحكومة ـ الذين نفذوا لنا بمجهوداتهم ما حصلنا عليه من قبل، من الأحكام القضائية . أنسيت أن جميع المزارعين من أبناء العائلات، يمتلكون البنادق الآلية ، وأنهم بفضل قوتهم يستطيعون تنفيذ أو تعطيل ما يصدره القضاء من أحكام ؟! الجميع هنا يمتكلون الأسلحة، إلا أنا، وأنت ياولدى ، فلا نملك إلا سلاح العلم، أو سلاح القانون . وكلاهما قد أثبت أنه سلاح لا يخيف أحدا فى بلدنا !! ليتنا ما تعلمنا !!

طيلة الليل كنت أسمع أبى يتأوّه، لم أنم ليلتها ولم ينم، وفى الصباح أرسل أبى إلى أبناء عمومتنا، وكتب لهم العقود، وأخذ عليهم الكمبيالات، واشترط عليهم بينه وبينهم أن يكون المحصول بالمناصفة فوافقوا .

بعدها قال لى أبى، وكأنه يعتذر :

ـ لم يترك الزمان لى يا ولدى خيارا، ولا حكما، إلا بأن أحكم بتقطيع لحمى عليهم، بالطريقة التى أرضاها .

وابتسم ابتسامة مريرة، ثم أجهش بالبكاء .

لم يقدر لأبى أن يبتسم ابتسامة صافية، بعد ذلك قط . فبعد أيام، جاءت الشرطة العسكرية ، ذات الأوشحة والبريهات الحمراء، وجَرَدوا كل شيء . حرّزوا المستندات والأشياء الثمينة، وأخذوها معهم ، ثم ختموا باب منزلنا بالشمع الأحمر، وقالوا لنا : إننا مشمولون بالحراسة العامة ، وإن إقامتنا محددة منذ اليوم فى العاصمة ، وإنه محظور علينا أن نغادرها إلا لعذر جوهرى ، وبتصريح من مباحث أمن الدولة . وقالوا لنا أيضاً : إن اللجنة العليا سوف تصرف لنا نفقة شهرية، بعد إتمام بعض الإجراءات .

ليلتها لم نشاهد أحدا من أبناء عمومتنا، ولم يحاول أحدهم أن يأتى لتوديعنا، عندما حملنا البوكس، وألقى بنا إلى القطار المتجه للعاصمة . ومع هذا، وللأمانة، فإن الكثيرين منهم قد زارونا بعد ذلك خلسة، فى محل إقامتنا بالسيدة زينب، وحملوا لنا الهدايا الكثيرة، وقالوا لنا، إن البلد كلها تبكى علينا، وتدعو لنا بسلامة العودة، لكنهم قالوا لنا أيضا : إن الليثى مظهر قد جمع حوله مجموعة من العواطلية من أبناء الجراجسة والفخرانية والدلاليك، وأخذوا يهتفون : «يسقط الإقطاع، وتحيا الثورة»، وأرسلوا العديد من برقيات المبايعة والتأييد . فى زيارة تالية قالوا لنا : إنهم عيّنوا الليثى أميناً للتنظيم، وبدأ ثم همسوا لنا بأنه قد أخذ يستغل وضعه الجديد كأمين للتنظيم وبدأ يتاجر فى الأسلحة والمخدرات !!

●

عندما ذهب أبى إلى أنور بك لكى يقول له إنه لم يخالف قوانين الإصلاح ؛ وإن جميع المستندات التى وجدوها عنده تؤكد ذلك بشكل قاطع . طمأنه أنور بك، وقال له : إن المسألة مسألة وقت، وإنهم سوف يرفعون عنه الحراسة، وسوف يعيدون إليه أرضه حتماً بمجرد أن ينتهى بحث الحالة .

قال أبى : إنه يعتقد أن فى الأمر وشاية كاذبة أو دسيسة . قال أنور بك إنه أيضاً يعتقد ذلك، وإنه يكاد يقطع بأن صبرى بك شخصياً هو الذى دسّ له لدى مكتب المشير، قال لأبى : وهل ينسى لك أنك حاصرته بالأسئلة فى المجلس عن المعتقلين السياسيين، وهل تنسى أنت أنه فقد أعصابه وقال لك : تسألنى كما لو كنت وزيراً للداخلية ، وأنك قلت له : إن طهارة العمل السياسى، ونظافته ، أمانة فى عنقك، قبل أن تكون أمانة فى يد وزير الداخلية ، وحين صفّق الأعضاء . فأغلب الظن أنه تصوّر أنهم يصفقون

لكلمة « طهارة » و «نظافة» . فأنت تعلم أن ذمتّه المالية موضع شبهات، وهو يشعر بأن على رأسه ريشة . لا أظنه قد نسى هذا الموقف لك . ومع هذا فإن الأمر بأكمله، الآن، فى مكتب المشير، ولا أظن أنهم سيظلمونك للنهاية ارضاء له . وفيما روى أبى، فإن أنور بك، صمت لحظة ثم قال : ولكنهم فى مكتب المشير يحتاجون إلى حوافز ! والتقط أبى طرف الخيط، وقال مستوثقا ماذا تعنى ؟

ـ إنّهم فى مكتب المشير، يعانون من ضغط العمل. الحالات التى يبحثونها كثيرة جداً ، ومعقدة وشائكة . ولديهم آلاف المستندات والتقارير المتضاربة عن كل حالة . ومرتباتهم ضعيفة كما تعلم .

قال أبى : معى ثلاثة آلاف جنيه . أحملها فى حزام بطنى . أنفق فى هذه الأيام على نفسى، وعلى البيت، إلى أن يصرفوا لنا النفقة .

قال أنور بك : عظيم . اترك مسألة توصيل المبلغ على الله وعلىّ شخصياً . وإن شاء الله سينتهون من بحث حالتك، ويرفعون عنك الحراسة فى خلال أسبوع، على الأكثر، وقبل أن تحتاج إلى صرف النفقة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

●

بعد أيام ذهب أبى إلى أنور بك يسأله عن الأخبار . قال له : إن صبرى بك أرسل خطابا رسميا إلى المجلس، يطلب فيه إسقاط عضويته . وقال له : إنه هو شخصيا قد اعترض على هذا الطلب، لأنه واثق من أن الحراسة قد فرضت بطريق الخطأ . واقترح بدلا من إسقاط العضوية منح أبى إجازة مرضية تعفيه من حضور الجلسات، إلى أن يصدر قرار نهائى بشأنه، من مكتب المشير .

قال أبى : ولكننى لست مريضاً .

قال أنور بك : افهم يا صعيدى . هذا مرض تكتيكى !!

كتب أبى للحصول على إجازة مرضية لمدة أسبوعين . ووافق أنور بك . وحفظ الطلب فى ملف أبى بالمجلس

بعد أسبوعين قال أنور بك لأبى : إن الأمور تسير فى طريقها المرسوم، غير أن عليه أن يطلب تجديد إجازته المرضية لمدة أسبوعين آخرين، فقط سوف يجىء خلالهما الفرج . بعدها جدد إجازته لمدة شهر كامل . وبعد ذلك حصل على إجازة مرضية مفتوحة !!

●

قبل أن يسقط أبى مشلولاً . قال، وكأنه يحدث نفسه :

ـ يخيل إلىَّ أن أنور بك ليس له صلة لا بمكتب المشير، ولا بمكتب صبرى بك .

وصمت طويلا، ثم قال : إذا صح ظنى . فمعنى هذا .. معنى هذا .. أن آخر قطعة من اللحم الحىّ ..

ولم يكمل العبارة إذ انكفأ على وجهه وراح يصدر صوتاً كالشخير .

●

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى ذلك الوقت، ظهرت نتيجة ليسانس الحقوق، وكنت الأول على دفعتى، وفى ذلك العام، عينوا ثلاثة معيدين، بعد استبعاد الأول على الدفعة، الذى هو أنا .

استبعدونى أيضاً من النيابة، ومجلس الدولة، واستبعدونى من جهاز التعبئة، رغم أن رئيس الجهاز استدعانى بعد الامتحان الشفوى، وهنأنى بنفسه، وقال لى : إن خطاب التعيين سوف يصلنى قريبا، الأغرب من هذا أن نقابة المحامين لم تقبل قيدى كمحامٍ تحت التمرين، بحجة أننى مشمول بالحراسة العامة بالتبعية، وأننى مسلوب الأهلية !!

اضطررت وقتها للعمل من الباطن، فى مكتب محام شهير من معارف أبى . أنسخ له القضايا من المحاكم، وأُعد له الدوسيهات، وأكتب له عرائض الدعوى والمذكرات التى كان يقرؤها بتأفف ثم يلقيها جانباً، ثم أفاجأ بعد ذلك بأنه قدّمها إلى المحكمة باسمه دون تغيير حرف واحد . بل وتفاخر فى مجالس

المحامين، بأنه قد أثار فى مذكراته دفوعاً لا مثيل لها فى تاريخ القانون !! وعن طريق هذا المكتب أقمت الاعتراضات العديدة أمام اللجان القضائية للإصلاح الزراعى، مطالبا بالإفراج عن الأرض المستولى عليها .

●

حين حكمت اللجان القضائية لصالحنا فى نهاية المطاف . وحين أعادوا إلينا أرضنا ، أعادوها إلينا مثقلة بالديون التى لا حد لها . وكان النحل لعلةٍ ما قد هجر المناحل، وكانت حدائق الفاكهة قد أصيبت بشتى الآفات، ولم يفلح معها علاج . وتحولت فى النهاية إلى أخشاب واضطر الحارس لتأجيرها . وحين أعادوها إلينا أعادوها إلينا بمستأجريها الذين كانوا قد قلّعوا الأشجار وزرعوا الأرض بالمحاصيل التقليدية، ولم يعد لنا عندهم إلا الإيجار الضئيل، وما حدث للحدائق حدث للمشاتل، وتحولت من إنتاج الشتلات النادرة من الفواكه والزهور، إلى إنتاج العدس والفجل، وحتى العدس والفجل لم يكن من حقنا أن نطالب من ثمنه إلا بملاليم هى قيمة الإيجار.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كانت الحراسة العامة بعد تأجير الأرض قد باعت الآلات ، والمعدات، والمواشى، بالمزاد العلنى الجرارات .. باعوا الواحد منها بثمن حمار، بحجة تعطلها، واستهلاكها، والحمار باعوه بثمن أرنب بحجة مرضه، وكبر سنه .. إلخ .

وكانوا قد عيّنوا لكل ماكينة رى أسطى ومساعداً، وعاملين للصيانة، وخفيراً للحراسة رغم أن أبى كثيرا ما كان يقوم بتشغيل الماكينات وصيانتها بنفسه لا يساعده فى ذلك إلا الأسطى جمعة والأسطى فولى اللذان كانا يقومان بالحراسة فى الوقت نفسه، واللذان كانا، مع ذلك ، دائمى الشكوى، من قلة العمل، وكثرة الفراغ .

كان مئات العمال قد سجلّوا أنفسهم فى كشوف الحراسة، زاعمين أنهم يعملون عندنا منذ نصف قرن، رغم أن بعضهم لم يكونوا قد بلغوا العشرين من العمر، وبعد أن رفعت الحراسة، طالبوا بمكافأة

نهاية الخدمة، والمعاش، والتأمينات، ورأينا لأول مرة وجوها لم نرها من قبل، وانهالت علينا مطالبات التأمينات والضرائب التى لم يسددها الحارس العام . وكان بعض هذه الضرائب مستحقا على الأرض التى باعها أبى، إلى أبناء عمومتى، والتى لم ينقلوا تكليفها بعد إلى أسمائهم . اكتفاء بأحكام صحة التعاقد التى حصلوا عليها . وتدفقت علينا محاضر الحجز و التبديد التى كان يحرّرها الصيارف، ومندوبو التحصيل، وهم قابعون فى مكاتبهم، دون أن يكلفوا أنفسهم حتى عناء المطالبة، كما هى العادة لدى صيارف الأرياف . ورغم رفع الحراسة فقد ظل الإصلاح يفاجئنا بين الحين والحين بالاستيلاء على فدانين ، هنا أو قراطين، هناك لا لسبب إلا لأن أحد موظفيه قد أخطأ مثلا فى عملية جمع أو طرح، أو أن إحدى إداراته قد نسيت أن ترسل مستنداً إلى إدارة أخرى، وفى كل مرة كنت أقيم الاعتراضات من جديد ، وبعد جهد جهيد أحصل على قرارات بالإفراج .

فى تلك الأيام بدأ أبى يبيع الأرض قطعة فقطعة لكى نسدد الديون ، وتنفق على العلاج . وفى تلك الأيام جاء أبناء عمومتنا من جديد . قالوا لأبى : من أحق بالأرض التى تبيعها لأبناء العائلات الأخرى . قال لهم أبى فى صعوبة بالغة :إننى مريض .

قالوا : ألف سلامة يا سعادة البك .

قال : الكمبيالات القديمة التى أخذتها عليكم سقطت بالتقادم .

قالوا : نجددها، ونكتب لك كمبيالات أخرى بثمن الأرض الجديدة !!

قال : وهل أعالج نفسى بكمبيالات، أم أسدد ديونى بكمبيالات . إنكم حتى لم تعطونى كيلة واحدة من المحصول الذى اتفقنا عليه !

حين هموا بالاستمرار فى المجادلة . حاول أن يشيح بوجهه عنهم، فلم يستطع

قال : اعدلنى يا ولدى . لا أريد أن أرى وجه أحد .

حينما سمعوا ذلك، انصرفوا خجلين .

بعد موت أبى، ورغم الأرض الكثيرة التى باعها، والتى استهلكت معظم ملكيته تقريبا، كنا لا نزال مدينين، وكانت ديوننا ما تزال ثقيلة وفادحة .

بعد زيارةالشيخ فزّاع توالت الزيارات . الحاج «تمام» يقول : إن سبعة أفدنة من ميراث جده تقع داخل أرضنا فى منطقة الجبل الشرقى . وإن المرحوم والدى كان يدفع له إيجارها بالتراضى، وبدون أوراق مكتوبة . وعبثا حاولت إقناعه بأن أرض الجبل الشرقى بأكملها كانت صحراء، وأن والدى قد استصلحها بنفسه، وليس من المعقول أن يرث جدّه أرضا فى الصحراء لأن الصحراء كلها ملك للحكومة، فضلا عن أن ما تبقى من أرضنا فى الجبل الشرقى، هو ثلاثة أفدنة فقط، غير أنه، ودون أن أطلب منه، جاء فى اليوم التالى، وقد أحضر معه مصحفا، وأقسم على صحة ما يقول، ثم جاء فى اليوم الثالث، وقد أحضر الدلال «عجايبى أندراوس»، الذى أيد كلامه من واقع بعض الدفاتر التى تقول : إن سعيد باشا خديوى مصر قد أقطع أرض الجبل الشرقى لجده حسين الكاشف !! غير أن الدلال جاءنى وحده فى المساء، وقال لى : إنه رجل ضلالى، وصاحب شر وإنه قد اضطره إلى هذا الكلام الذى يعلم أنه لا ينطلى على جاهل . وإنه من باب أولى فهو لا ينطلى على متعلم من رجال القانون . وقبل أن يمضى طلب أتعاب المشوار، فأعطيته ما فيه النصيب .

وبعد زيارة الحاج «تمام» كانت زيارة الشيخ «عليوة»، الذى قال : لى إنه تبادل مع أبى خمسة أفدنة بثلاثة، وإن له فى ذمتى إيجار فدانين، وإن معه شرطاً بذلك، وحين قدم لى الشرط اكتشفت إننا نحن الذين نستحق إيجار الفرق لا هو، وعندما واجهته بذلك، قال لى : هذا شرط آخر .

وذهب ولم يعد . بعدها زارنى أولاد الزهرى، يطالبون بفصل الحدود بيننا وبينهم . وجاءنى أولاد غانم يقولون إن المشروع أكل ثلاثة أرباع الأرض التى يستأجرونها ويطلبون استنزالها من عقد الإيجار، وجاءنى أولاد النعمان يقولون إن أولاد زهيرى قد استولوا بقوة السلاح على الأرض التى كان أبى يؤجرها لأبيهم النعمان، وإن أولاد زهيرى يقولون : إنهم اشتروها من ورثة جرجس باشا واصف ومعهم عقد مسجل بذلك . وجاءنى . وجاءنى. وجاءنى وفى كل مرة كان أبناء عمومتى يجيئون بعدها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومعهم بنادقهم الآلية، ويقولون : الادعاءات الباطلة لا يحسمها إلا السلاح . وكنت أقول لهم سلاحى الوحيد، هو القانون والمحكمة، ولا أريد سلاحا غيره . ويقولون : ولكن ماتبقى من أرضك سوف يضيع بهذا الشكل . وأهم بأن أقول لهم :«وبغير هذا الشكل سوف يضيع أسرع» .

لكننى لم أجد داعيا لأن أقول ذلك .

●

فى لحظات نادرة أحلم بأن أعيد أمجاد أبى ؛ أن أشترى الماكينات ، وأدق المواسير ، وأحفر القنوات والمصارف فتخضر الرمال ، غير أننى عندما أتذكر نظراته الحزينة الضارعة أحلم بأن أهرب إلى مكان بعيد . . بعيد .

فى يوم ذكراه السنوية، وبعد أن انتهى حفل التأبين، أويت إلى فراشى، رأيت نفسى فى منامى ميتا. وكان جثمانى مسجّى على سرير متعدد الطوابق، من ذلك النوع الذى يستعمله البحارة والجنود . وكان ثمة من ينظر إلىّ، وأنا أطل عليه، بنظراتى الحزينة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبد العظيم ناجى

الكـــوب . . . المـــاء
رؤيـــة سيـــكـــوبـــاتيـــة

الكوبُ الفارغُ يُعلن أنَّا نجلسُ
تحت المنضدة المقلوبةِ
أنّ الوردةَ باعت ثدييْها
وانحازتْ لتعاليم الشوكِ
الوردة تُعلن أن الشخصَ الجالسَ
خلفَ الكوب المُلّغَى
كان له وجهانِ
وأن الكوبَ تخطّى أزمته النفسيّةَ ثم تجسَّدَ
ـ حين تجسّدَ ـ
فى التجويف الميّت ما بين الوجهيْنِ
المنضدةُ المقلوبةُ تُعلن

ARCHIVE
http://Archive.sakhrit.com

أن وجودَ الكوب وجودٌ نسبيٌّ

والماء هو الحلْمُ المكْبُوحُ

وهذا الشخصُ الجالسُ بينهما

هو ظلُّ القطِّ الهاربِ

فى حقْل الصبَّارِ

الماءُ المُحْبَطُ يُعلن:

كان الجالس خلفى شخصاً

ليس له وجهٌ

بل كان بغير يديْنِ

وحين تخيّلَ أن امرأةً

تخرجُ من ثُقْب فى عارضتيْه، تخيَّلَ

أنّ له حقّاً فى أنْ يتخيّل

أنّ له وجهاً ويديْنِ

تخيّل أنّ هناك فَرَاغاً يمكن أنْ يتحول منضدةً

وفراغاً يمكن أن يتحوّلَ كرسيّاً

وتخيّل أنّ له حقاً فى أن يتحرّكَ بالكرسىّ قليلاً

أو يتحرَّكَ بالكرسىّ كثيراً

كى يسترجعَ شاربه المبغوتَ

تخيّل أنّ له حقاً فى أن يتنحنحَ

ثم يُبسملَ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثم يُصفِّقَ

ثم يجيء النادلُ يحملُ كوباً

لا

هل كان النادلُ يحملُ كوباً؟

لا

إسْقاطاً نفسيّاً؟

تعريفاً سلبيّاً للكوبِ ؟

استجواباً للقط الهاربِ؟

قال الراوى:

كان الوقتُ جميلاً

يصلحُ منضدةً أو كرسيّاً

بل يصلح أرشيفاً للأكواب الملّغاةِ

ويصلح أن تتقدم فيه امرأةٌ

تخرج من بين النَّظارةِ

تُعلن أنّ لها كوباً كالوردةِ

يسألها فى الليل:

متى تتحركُ آليَّاتُ الماءِ؟

ويصلح أن أسْتأذن فيه الشخصَ الجالسَ خلفى

أو قُدَّامى

كى يتخلّصَ من عينيه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومن رجليّه

ويسقطَ فى التجويف الميِّتِ

بين قوانين الحدْسِ المائىِّ وبين الكوبْ

قال الراوى:

كانت السيّاراتُ والحافلاتُ ومركباتُ المترو غاصّةً

الماءُ مُعلّق من ذيله في دكاكين القصَّابين

الناس مبتهجون وسعداء

إلى حدّ أنهم يشعرون أن ديداناً لطيفةً تشدُّهم

فى الصبح تهتزّ فتحاتُ أُنوفهم

فى الظهر يهتفون فجأةً:

ما أجمل اليعاسيبَ وشجيراتِ الأقاقيا

فى الليل يتناوبون التبوُّلَ اللاإرادىَّ

وفى فترات القيْلولة

يتدرَّبون على ترتيب عضلات وجوههم

أو يجلسون في الأماكن السرّية

التى تمتلىء بالأكواب الغامضة

ولكثرة ما تبوّل الناسُ فى هذا اليوم أَطْلقُوا عليه:

(يوم المرحاض)

قال الراوى:

قال رجلٌ ليس من واجبه أَنْ يُغنّى:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لو كانت حبيبتى جديرةً بأنْ توجد

لوجدت الآن

إذن لامتلأتْ ذراعاى بالبحيرات

وامتلأت شراييني بالجنادل

وإذن لمشيتُ تحت مقْصلة عينيها

كى أجعل من جسمها مملكةً لأُسود البحر

وأجعل من ثديها بُرْجاً

أُلقى من فوقه بموعظتى

لو كانت حبيبتى جديرةً بأن تُولد

لولدتْ قبل ذلك

قبل أن تمتلىء أجنحةُ الفراش بالتهكُّم

وقبل أن تأكلَ السَّراطين

سمكة القُرَيْدِس

ومن يدرى؟

ربما تكون الآن مستلقيةً فى أصابعى

وربما كنتُ أنظر الآن إلى ذقنها الكسولِ

وأسنانها الهرمةِ

وكوبها القديم

وأقول لها بكياسَةٍ شديدة:

إن أنفكَ اليومَ متقلبُ المزاج

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثم أكتفى بالإصغاء إلى الملْح المُتسَاقط

من شخيرها

قال الراوى:

قال أحدُ الأكواب:

العلاقةُ بين الكوب والماءِ

علاقةٌ دائريّة

وجودُ الكوب يعنى معرفةً مُسبَّقةً بوجود الماء

ذلك أنّ ثمرَة البطاطسِ

لا تنمو تنفيذاً لفكرةٍ إلهيَّة

إنها تنمو لأنها داخل فكرة الطَّوْق

إن الحدْسَ هو الكوبُ

والوعىَ هو الماءُ

والماءُ هو زئير القُطْعانِ

التي تأتى محمّلةً بالمُدْن والبراقع والخُبز الدافىء

والخبزُ الدافىءُ يحتاج إلى حَدسٍ جديد

والحدسُ الجديدُ

يقولُ بأنّ ذكراً وأُنثى تلاقيا فى حقل للبطاطس

ناما على سرير

من نقيق الضفادع وغناء السَّنانير

فامتلأ الكوبُ بالماء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وامتلأت مدنُ الماء بطيور أبى منْجل
وابتهج الشخصُ... الذى هناك

●

الكوبُ الفارغُ تلغرافٌ
تُرسله أصدافُ البحر إلى العنوان الميِّتِ
ترويجٌ للأسئلة المزروعة فى أحواض الفورمالينِ
وخلخلةٌ فى سقْف الماهياتِ
مواءُ الماءِ
خريرُ القطِّ
وهذا الكوبُ الطِّفْلُ تُرى هل يذكرُ
هذا الوجه الإجْبارىَّ الواقفَ خلْفَ السِّلك الشائكِ؟
تلك النجمةَ
ذاتَ الأجنحة النارِّيةِ؟
تلك الرغبةَ فى أنْ أسخر من هذا النَّاطُور؟
وفى انْ أشْتُمَ هذا القطَّ
وفى أن أتْفُلَ فوق ذُؤَابة هذا النَّادلِ ؟
فى أن أقْفز فوق تجاعيد التاريخ؟
وفى أنْ أزعمَ
أنَّ وراء الحائطِ
تابوتاً للوردةِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحفاداً للكوب المُلّغى
حقلاً يُنتجُ فَيْروسَ الصبَّار
امرأةً تبحث عن إسْفينٍ يدخلُ بين الفَرْث وبين الدمِّ
ومرحاضاً ضخماً مملوءاً بالبول الرمزىِّ
وفى أن أزعمَ
لا
بل أكذبَ
بل أتبجَّحَ
بل... وأُهْرطقَ
بل... وأُسخِّر كلَّ أحابيل الألفاظِ
لكى أضع الأُحْبولةَ
بين دخُول الشخص المُلتبس الوجهيْن
إلى مسْبار الضوءِ
وبين دخول الصُّورة
فى البُقَع العمياءِ
وكان أبى يتبنّى هذا الكوبَ الطفْلَ
ويدعوه (الماقبْلَ)
وحين تناديه أمى كانت تدعوه (الشَّخْصَ)
وكنتُ أُسمّيه (وَرَق الحنَّاء)
أخى ـ ليؤكد عُدوانيّته ومواهبه الشِّريرةَ ـ

سمّاه (اللاّكوبَ)

وذات مساء مات الكوبُ فمات أبى

لكنى حين كبرتُ

سمعتُ الكوبَ يناديني من خلف البابِ

وحين نظرتُ إلى الزيت المتغضِّنَ

فى عينيه

إلى العُشْب المكسور بلحيته البيضاءِ

رأيتُ الكوب

قد استرختْ عضلاتُ يديه

وأصبح كُرسيّاً

وجلستُ على الكرسىّ أبَسْمِلُ

ثم أُصفّق طول الليل

وعند الصبح سألتُ:

وأين النضدةُ المقلوبة؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبد الكريم كاصد *

غرفة، محطة، حديقة

غـرفـــة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

غرفةٌ في جوار المحطّة ،

شبّاكها مظلمٌ في النهار

مضيءٌ إذا الليلُ جاء .

ويُغمضُ عينيهِ حين تمرُّ القطاراتُ مسرعةً

(نصف إغماضةٍ . .)

ـ حين ألمحها من رصيف المحطّةِ ـ

يعبرها شبحي

* شاعر عراقي مقيم في لندن

وهو يمرقُ كالظلِّ خلف الستارة ،

(فى الليل أو فى النهار)

وقد أستفيقُ فأبصرهُ واقفاً فى رصيف المحطة يرقبنى

فأزيح الستارةَ ،

أو قدْ أعودُ فأسدلُها .

وأنــام

●

حديقــة

غابةٌ أمْ حديقهْ ؟

كيف أقطعها مرتين

ثمَّ أقطعها مرتين

وأقود النهار إليها

وأقود المساء إليها

وأُجلسها فى جوارى

غُصناً ذابلاً أو صديقهْ

وهْىَ أوحشُ من غابةٍ

وهْى آنس لى من حديقهْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

غـرفـة محطـة حـديقـة

شجرٌ فى المحطّةِ أو غرفةٌ فى الحديقةِ

أو

صالةٌ

بانتظار قطارٍ

يجىءُ ويذهبُ بالناس

أو بى وحيدا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمود نسيم

صبـــــاح

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أفى مثل هذا الصباحِ
تُحدثنى عن شعورِ النَهايةِ
عن رجلٍ يتراوحُ بين القصيدة والأبديةِ
أو يستطيبُ الشوارع، مُستوحداً، فى البراحِ
أفى مثل هذا الصباحِ
وفيروزُ تُلقى أشعتَها من شريط المسجِّلِ
وابنتُك الآن صاحيةٌ متصايحةٌ فى السريرِ
فعشْ وضعك الأبوىَّ،
تعلَّمْ طريقتها فى البكاءِ السريعِ

وخُذْ شكلها فى الفرحْ

تصالحْ قليلا،

فقد داخلتك تواريخُ صابئةٌ

أفرغتك على هامشِ المتنِ ذاكرةً متآكلةً

واستباحتك فى غيبها الوثنىِّ صحائفُ أسلافك العائدين

وتلك بقاياك تفشو بها الرغباتُ الصغيرةُ

فاستبقِ جسمك مُؤتلفا لدقائقَ

حيث التخيل يأتيك بامرأةٍ تصطفيكَ

وتُبقيك فى موجها المتلاشى

فتنهلُ بين أهلّتها، سارياً، باليمامِ الوليدِ

يُغطيك غمرُ سحابتها

وتُحيطك زُغْبُ الخيولِ الجماحِ

أفى مثل هذا الصباحِ

يرودك فى صورٍ متداعيةٍ طائرٌ خشبىٌّ

وينحلُّ فى بركةٍ من رمادٍ

فتجمع أجزاءه آخذاً رغبة الطيرانِ

وتذرو هشيمَ الجناحِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

باسكال كازانوفا (*)

ت : ريشار چاكمون (*)

أمبيرتو إيكو والرواية الدولية
أو فن اللعب على الانتمائين

دعا الأديب الفرنسى **ڤاليري لاربو** فى العشرينيات إلى تكوين « أممية ثقافية » بمعنى بروز نخبة عالمية مستنيرة تناهض الأفكار القومية المسبقة وتعمل من أجل حرية تنقل السلع الثقافية . لكن ما يحدث الآن تحت قناع « الأممية » وبحكم ضرورات التوزيع العالمى بعيد كل البعد عن هذا الحلم الساذج . ذلك أنه يوجد بالفعل اليوم « أدب عالمى » جديد ، فى شكله وفى تأثيراته ، يتداول بسرعة وبسهولة مدهشتين فى العالم بفضل ترجمات شبه فورية ويلقى نجاحاً غير مسبوق ، وذلك بفضل محتواه « الخالى من صفات القومية » القابل لفهم مباشر فى كل مكان . لكن هذه الظاهرة الجديدة لا تدل على وجود « أممية ثقافية » من النوع الذى كان يحلم به **لاربو** ، بل إلى حركة تصدير واستيراد أدبية تتم بواسطة الهيئة الثقافية العابرة القوميات الوحيدة الفعالة ، وهى الأممية الجامعية .

بالطبع ، لسنا بصدد « بست سيلرز الفقراء » أى هذه المنتجات الأمريكية فى الغالب التى تباع هى الأخرى بالملايين فى العالم وإلى جمهور شعبى عريض ، ذلك أن صفة « البست سيلر » التى تلصق بها حتى قبل ترويجها تبعدها على الفور عن المنافسة الأدبية ، كما أنها خالية من أى دعوى أو طموح فنى .

(*) باسكال كازانوڤا هى ناقدة أدبية ومخرجة إذاعية بإذاعة « فرانس كولتور » .

(*) ويشار چاكمون هو أستاذ للغة العربية يعمل حالياً مديراً لقسم الترجمة التابع للبعثة الفرنسية للأبحاث والتعاون بالقاهرة ، وله عدد من الترجمات من اللغة العربية إلى الفرنسية .

نشرت هذه المقالة فى « ليبر » الملحق الأدبى لمجلة Actes de la Recherche en sciences sociales (أعمال البحث فى العلوم الاجتماعية) العدد ٩٧/٩٦ ، باريس ، ١٩٩٣

الشلة البنيوية :

إن أمبيرتو إيكو « اسم الوردة » و**ديڤيد لودج** « عالم صغير جداً » و**فرانكو ڤيروتشى** « الخلق ، سيرة ذاتية لله » ، **ميلوراد پاڤيتش** « القاموس الخزرى » وآخرين حققوا اليوم شهرة عالمية عن طريق كتب ترجمت عالمياً أو تكاد ، وكلهم ينتمون إلى هذه «الأممية الجامعية» التى لا يعرف إنتاجها حدوداً . جميع هؤلاء الكتاب أساتذة أدب فى أوروبا أو فى الولايات المتحدة ، مشهورون فى وسطهم المهنى بأعمالهم النقدية وبالأخص بمشاركتهم فى ترويج النظريات البنيوية فى الستينيات والسبعينيات وفى تطبيقها على الأدب .

المعروف أن **أمبيرتو إيكو** قد دأب على نشر كتاب جديد فى النقد كل سنة ، يضمن له الانتماء الأكاديمى . أما **ديڤيد لودج** فقد اشتهر فى انجلترا « كمنظّر أدبى Literary Theorist » ومن مؤلفاته كتاب « **استعمالات البنيوية** The Uses of Structuralism » الذى يقدم البنيوية الفرنسية والمعالجات الشكلية للقص للجمهور الناطق بالإنجليزية . أما **فرانكو ڤيروتشي** فهو إيطالى يدرّس فى الولايات المتحدة منذ فترة طويلة ونشر هناك عدة كتب فى التاريخ الأدبى ، وإذا كان يقول اليوم إنه لم يعد يهتم بالبنيوية فإنه يعترف باشتراكه فى « **ندوات أوربينو** » الشهيرة التى كان يجتمع فيها أنصار « الثورة السيميولوچية » ، فضلاً عن كونه أول من دعا **إيكو** إلى جامعة أمريكية . أما **ميلوراد پاڤيتش** ، فمع أنه لا ينتمى إلى هذه « الشلة » إلا بصفة هامشية ، بسبب موقعه فى المجال المغلق للبلدان الشيوعية ، إلا أن مقعده فى جامعة بلجراد كأستاذ فى الأدب الصربى والانفتاح النسبى للنظام اليوغسلافي جعلاه يهتم بالنظريات الأدبية الغربية الجديدة ، كما أنه قد اشترك هو الآخر فى ندوات **أوربينو** .

أممية الوسطاء :

إن السيرة الجامعية المشتركة لهؤلاء هى السبب الأرجح الذى يفسر أنهم جميعاً قد استغلوا فى مشروعهم الروائى مقولات النقد الجامعى « الطليعى » فى العقود السابقة والأساليب التى أفرزتها نظريات القراءة والكتابة المنبثقة من اللسانيات البنيوية . فهم لم يستعملوا الخطابات النقدية الجديدة حتى يجددوا العلاقة مع النصوص المقدسة فى التراث الأدبى ، ولم يعملوا من أجل ثورة نقدية من شأنها تجديد العلاقة مع الأدب ، بل على العكس تماماً ، استغلوا الطابع الانعكاسى الخاص بالنقد والتساؤل حول شكل الرواية وهدفها لكى يعودوا إلى الأكاديمية (التقاليدية) الروائية ويستعيدوها . وبوصفهم خبراء معترف بهم لجميع التقنيات الأدبية المدونة عبر التاريخ ، أعادوا توظيف « الوصفات » والحيل الأدبية القديمة حتى يصنعوا إنتاجاً « نبيلاً » على أساس قصص لا تأتى بجديد إلا عن طريق المحاكاة وإعادة النسخ . هكذا مكنت هذه الكتب مؤلفيها من أن يخرجوا ظافرين من المضمارين : مضمار « العلم » الجاد الذى يجعلهم ينشرون كتباً جامعية ومضمار « الفن » الذى يسمح لهم بالخروج من « العالم الصغير » للجامعة وبإعطاء أنفسهم مكانة « المبدع » المحسودة .

إن النجاح الهائل غير المتوقع لرواية « **اسم الوردة** » هو الذى مهد الطريق لازدهار باقى هذه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الكتب ، وقد أصبحت هذه الرواية المرجع الضرورى لكل من يسعى إلى الدخول فى هذا المضمار . وقد كون اليوم **إمبيرتو إيكو** شبكة عالمية لكل هؤلاء المؤلفين الذين يتميزون بنفس السمات التى تميزه هو ، فيعطيهم مشروعيتهم عن طريق المقدمات والمقالات التى يكتبها لهم . إن هويته المزدوجة ـ كاتب ناجح وجامعى مرموق ـ تسمح له بالتدخل حتى يكون همزة الوصل بين الجمهور الجامعى والجمهور العام . وبقبوله دور الوسيط هذا ، يضفى على الكتاب الجامعيين طلاءً من الاعتراف الفنى وفى نفس الوقت يطمئن الجمهور المثقف العام .

ولننظر إلى تقديم **إيكو** لرواية **ڤيروتشى** « **الخلق ، سيرة ذاتية لله** » كما ورد على ظهر غلاف ترجمتها الفرنسية : « يعالج هذا الكتاب ألفى عام من التراث الدينى والفلسفى كأنها تحدث لأول مرة (...) لم يكن بوسع ربّات الفن أنفسهن أن ينبئن بأن حياة هذا الرب الغافل ستسفر عن هذا العمل الرائع » . إن هذا الاستشهاد يلخص تلخيصاً رائعاً الاستبدال الذى قام به المؤلفان ، أى نقل المقولات النظرية والنقدية التى هى أساس المعرفة الجامعية إلى عالم الإبداع الروائى . وهذا تحريف الأدب على يد النقد ، إذ سمحت للكاتبين معرفتهما النظرية للأدب بمحاكاة عملية إبداعية تم العمل بها بشكل متكلف . إن مشروع **ڤيروتشي** ـ رواية تاريخ العالم من وجهة نظر الرب وبشكل ساخر ـ هو مشروع **إيكو** عينه فى « **اسم الوردة** » وفى « **بندول فوكو** » : أى كتابة كتب موسوعية ، حيث تضفى عليها كثافة الإشارات العلمية مظهر الجدية الجامعية ، مع بحث سطحى فى الشكل يستخدم فى الواقع جميع « الحيل » الأدبية التى أحصاها شرح النصوص الجامعى . يضاف إلى ذلك بالطبع مظاهر الجلالة مثل الاستشهادات اللاتينية التى لا تحصى والإشارات ـ عند **ڤيروتشي ـ إلى هيراكليت وبوذا وسينيكا ودانته وفرويد وأينشتاين** إلخ ... يتم تعبئة المؤلفات التاريخية والعلمية بشكل ثقيل وخفيف معاً كأن الغرض الأساسى هو فى آن واحد التظاهر بثقافة عالمية متبحرة (من السمات المشتركة لهذه الكتب عدد صفحاتها الهائل) والاستخفاف الزائف بتلك الثقافة حتى ليظن القارىء الساذج أنها فى متناول يده .

وسام الاستحقاق الجامعى :

عندما يتخذ **ديڤيد لودج** هذه « الأممية الجامعية » موضوعاً لقصته الروائى ، فإنه يستعمل نفس المادة ولكن بطريقة أخرى . ويشرح **إيكو** فى مقدمته لرواية لودج « **عالم صغير جداً** » أن هذه الرواية أصبحت « كتاباً مرجعياً » لأن الباحثين والأساتذة فى كافة جامعات العالم يقرءونها ، ويقرءونها لأنها تقول الحقيقة عن وسطهم الدولى الصغير ... إذا لم تعرفوا بعد إلى أى حد من الروائية يمكن أن يصل عالم المؤتمرات الجامعية ، عليكم أن تقرءوا **لودج** (...) وإن كان على أن أقدم تعريفاً لهذه الرواية وفقاً لتصنيفات التاريخ الأدبى فإنى سأقول إن **لودج** فى هذا الكتاب قد اخترع « المقامة الجامعية Le Picareque Académique » .

إذن فإن روايات **لودج** التى تصف بشكل ساخر حياة أساتذة هذا « الوسط الدولى الصغير » ، بوصفهم منتجى كتب وأفكار ، من المفترض أن تعنى كل الناس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لأنها تعطى مفتاحاً لحياة الذين يملئون العالم بكتبهم وأفكارهم . إن مقدمة **إيكو** هذه تجسد ازدواجية مشروع **لودج** تجسيداً رائعاً ، إذ أنها تمنح « وسام استحقاق أكاديمى » لكتاب يدّعى قلب النظام وهو فى الواقع لا يقلب شيئاً كما يدل على ذلك تصنيفه وتفسيره المباشر حسب المقولات الأكثر كلاسية للفكر الجامعى .

أكد **إيكو** فى تقديمه هذا المجازفة الحقيقية « للرواية الجامعية » وهو يتظاهر بإنكارها : وهى عولمة رؤية للعالم ينتجها وسط صغير جداً ليست وظيفته إلا إنتاج مثل رؤى العالم هذه . ويلجأ **لودج** هو الآخر فى هذه الرواية إلى الإكثار من الاستشهادات وإلى أساليب المحاكاة والمفارقة حتى يجعل قارئه يشعر أنه ينتقد هذا « العالم الصغير جداً » ويسخر منه ، مع أنه فى الواقع لا يقدم إلا نقداً ذاتياً زائفاً لمهنة تجد فى هذه الانعكاسية السطحية دواعى جديدة لدعم اعتقادها أنها قطب العالم .

كلاسية عميقة وراء الطلاء الطليعى :

أما **ميلوراد پاڤيتش** ، ذلك الجامعى الصربى الملم بالتراث النقدى الحديث إلماماً واسعاً ، فقد حاول توظيف مفاهيم القراءة المتعددة المعانى والتناص توظيفاً مباشراً فى تأليف روايته . هكذا ينصح ناشر « **القاموس الخزرى** » (وله عنوان فرعى « رواية - معجم ») قارئه ألا يقرأه بالطريقة التقليدية بل « بالمقلوب أو بالصدفة أو انطلاقاً من الوسط وذهاباً إلى أى اتجاه » ، بحيث « يخلق كل قارىء كتاباً خاصاً به كأنه يلعب بأوراق الكوتشينة أو الدومينو ، ويتلقى منه - مثل المرأة - بقدر ما يعطيه » . ولقى « **القاموس الخزرى** » نجاحاً عالمياً مفاجئاً وبالغاً إذ ترجم إلى حوالى عشرين لغة .

وقد أتاحت التحليلات الأدبية الجديدة التى استوعبها الكاتب إمكانية إعداد رواية شكلانية تقدم نفسها بوصفها لعبة أدبية تكشف القناع عن قوانين التأليف الروائى المقدسة . لكن هذه الثورة الشكلية تظل سطحية : إنها تخفى فى الواقع سرداً كلاسياً للغاية يلجأ تحت قناع تعقيد البنية ، إلى سائر حيل الأدب الشعبى . كما يلجأ **پاڤيتش** هو الآخر إلى تملق القارىء إذ يوهمه من خلال استعراض تبحر زائف بأنه سيتعلم أشياء جديدة غامضة كانت قبل ذلك بعيدة عن متناول يده .

ماذا تبقى ، بعد كل هذا ، من السيميولوچيا القديمة ؟ شىء من الحماس عند بعض الذين انغلقوا على أنفسهم عن قصد ، وكثير من التبرؤ ، عند الأغلبية ، مما كانوا عليه فى الماضى ، وعدد من الروايات الثقيلة التى حرفت إلى التقاليدية والتملق الثقافى كل ما كان يفترض أنه سيحدث ثورة فى الخطاب النقدى . قد نسى البنيويون الجدد ضرورة التجديد فوضعوا المعرفة فى خدمة التقاليدية .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

منى أبو سنة

حوار الثقافات والتنوير

يتناول هذا المقال قضيتين متداخلتين : حوار الثقافات والتنوير. الحوار يعنى التواصل بين طرفين فى موضوع مشترك. وهذا التواصل يستلزم الإنصات إلى الرأى الآخر فى تعاطف حتى يتوفر شرط الفهم؛ أى فهم موقف المتحاور من الداخل وليس من الخارج.

والثقافات تدخل فى حوار بهدف أن تتغير وتتطور وليس بهدف أن تفرض التغيير على بعضها البعض. بيد أن الحوار لا يمكن أن يقوم إلا بين طرفين متساويين. فالحوار يشترط النِّدية؛ ويشترط الثقة المتبادلة والنقد الذاتى للذوات المتحاورة ولتراثها الثقافى. وغياب هذا النقد الذاتى ينطوى على قناعة بأن التراث يشتمل على كل الأجوبة الصحيحة. وهذا الموقف يمتنع معه الحوار. فتصور أن ثقافة ما مطلقة وغير قابلة للنقد تصور منافٍ للحوار.

نوجز فنقول: إن الحوار الثقافى يعنى إقامة التواصل الثقافى من خلال إطار مرجعى مشترك. وينبغى أن يشير هذا الإطار المرجعى المشترك إلى مستوى تطور حضارى معين. وهذا المعيار المشترك مردود إلى جذور الوحدة الحضارية، على الرغم من تعدد الثقافات. ويعد الأدب من بين مظاهر الثقافة التى تجسد القيم الاجتماعية والفنية من خلال الرؤية الأدبية.

والسمة الأساسية المميزة للأدب هى سمة كونية؛ فنشأة الأدب كانت مواكبة لبزوغ الحضارة الإنسانية بل كانت هذه النشأة سابقة على الحضارة وممهدة لها. فإذا اعتبرنا أن نشأة الحضارة مردودة إلى المجتمع الزراعى فإن عصر الصيد السابق عليه قد شهد مولد الفنون والآداب فى أشكالها البدائية من رسومات على جدران الكهوف إلى التعاويذ والتمائم المنحوتة على آلات الصيد، وكلها كانت تعبيرا عن رؤية كونية أسطورية تحدد علاقة الإنسان بالكون ومكانته فى الطبيعة وتكشف عن عدم قدرته الكاملة على التحكم فى الطبيعة وتغييرها طبقا لاحتياجاته المادية من طعام وكساء من جهة، واحتياجاته

المعنوية المتمثلة فى نزوعه الدائم نحو الإحساس بالأمان فى العالم من جهة أخرى.

وتطور الأدب مواكب لتطور الرؤية الكونية من الأسطورة إلى العقل وهذا المسار يكشف عن قدرة الإنسان المتزايدة فى التحكم فى العالم الخارجى وتغييره من خلال اكتشاف القوانين العلمية التى تحكم الكون مستخدما العقل لا الأسطورة.

وتأسيسا على ذلك فإن الأدب باعتباره منتجا حضاريا يكشف عن المستويات المتعددة للحضارة من خلال انتمائه إلى ثقافات متباينة تكشف عن مسار تاريخى معين وعن رؤية كونية تحدد أسلوب حياة البشر وعلاقاتهم وأسلوب تفكيرهم. فمن زاوية التطور التاريخى شهدت معظم دول أوربا فى نفس الوقت تطورا من الأسطورة إلى العقل من حيث الشكل والمضمون وذلك من خلال حدثين تاريخيين هما الإصلاح الدينى فى القرن السادس عشر كبداية، والتنوير فى القرن الثامن عشر كتتويج. والثقافة اليونانية هى الأساس الحضارى المشترك لهاتين الحركتين، وبالذات فى مجال الفلسفة والأدب.

وانتهى الأمر إلى علمنة الثقافة الأوربية فى أعقاب العصر الوسيط الذى سادت فيه الرؤية الكونية الدينية. فالإصلاح الدينى فى حقيقته تحرير للعقل من خلال عزل ما هو مقدس عما هو علمانى في شتى مجالات النشاط الإنسانى.

وجاء التنوير مستكملا المسيرة التى بدأها الإصلاح الدينى وقادها حتى نهايتها حيث أكد سلطان العقل ووحدة العقل الإنسانى باعتبارها تجسيداً لوحدة الحضارة الإنسانية. وعلى حد قول ديكارت «**إن العقل أعدل الأشياء توزعا بين البشر**». وقد تبلور هذا التصور فى تعريف كانط للتنوير أنه «**هجرة الإنسان من اللا عقل ؛ واللا عقل هو عجز الإنسان عن الإفادة من عقله من غير معونة من الآخرين، كما أن اللا عقل سببه الإنسان ذاته، هذا إذا لم يكن سببه نقصا فى العقل، وإنما نقصا فى التصميم والجرأةعلى استخدام العقل من غير معونة الآخرين**». وحالة اللا عقل تسودها الأسطورة باعتبارها رؤية كونية غير علمية عن العالم وعن علاقة الإنسان بالطبيعة وبالمجتمع. وهذه الرؤية الكونية لا تعرف الحدود الفاصلة بين ماهو أسطورى وما هو واقعى.

وإذا التفتنا إلى الثقافة العربية، وبالذات الثقافة المصرية، كما تتمثل فى الأدب؛ فإنه يمكننا أن نحدد بداية الأدب ببدايات هذا القرن حيث سيطرت الأسطورة. وتتجلى هذه السيطرة فى معظم أعمال توفيق الحكيم الروائية والمسرحية.

فرواية «**عودة الروح**» (كتبت عام ١٩٢٧ ونشرت عام ١٩٣٣) تقوم على الأسطورة الفرعونية الشهيرة أسطورة إيزيس وأوزيريس. وتكمن الأهمية التاريخية والأدبية لـ «**عودة الروح**» فى أنها قد أرست قواعد تيار جديد فى الثقافة المصرية يقوم على أساس صياغة الشخصية المصرية، بالأدق الهوية الثقافية المصرية فى مجال الأدب باعتباره ظاهرة حضارية متمايزة ومتمحورة فى الحضارة المصرية الفرعونية التى تستند فى جوهرها إلى الأسطورة.

وقد أرسى الحكيم بروايته «عودة الروح» قواعد الأدب المصرى الحديث من حيث الشكل والمضمون. فمن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حيث المضمون عالج موضوع الهوية الثقافية المصرية المتميزة وذلك بطرحها فى مجال الثقافة الفرعونية، بينما اقتبس من الثقافة الأوربية شكل الرواية الذى هو علمانى فى جوهره. وبناء عليه فإن محاولة الحكيم المبكرة أفضت إلى قسمة ثنائية بين المضمون والشكل استنادا إلى الفجوة الحضارية بين الثقافة الأوربية العلمانية والثقافة المصرية الأسطورية.

وإذا كانت العلمانية تعنى مجاوزة الرؤية التقليدية الأسطورية فإن اللا علمانية، أو الأصولية بالمصطلح الشائع ابتداء من السبعينيات من هذا القرن، هى العودة إلى الجذور الأصلية أو الأصول الثقافية؛ أى العودة ، إلى ما هو مقدس. ومن ثم فإن الأصولية تتبنى رؤية مجاوزة للتاريخ أى خارج الزمان و المكان، أو بالأدق منفصلة عن الواقع، وتأسيسا على ذلك فإن الحوار يمتنع بين العلمانية والأصولية باعتبارهما كونيتين متناقضتين.

ونعرض لبعض النماذج من الأدب المصرى الحديث والمعاصر التى تدور على القضية المحورية وهى الشخصية المصرية الأصيلة. من خلال هذه النماذج نطرح المعوقات الثقافية التى تمنع إقامة حوار بين الثقافات. ففى رواية «**عصفور من الشرق**» (١٩٣٨) يعالج الحكيم قضية المجابهة الثقافية بين الشرق الروحى والغرب المادى. وقد أصبح بطل الرواية نموذجا متكررا فى أعمال كثير من أدباء العرب المعاصرين. فهو المثقف الذى يعانى من الصدمة الحضارية إثر تعرضه للثقافة الأوربية، وبالذات الباريسية، فقد كانت باريس بالنسبة له رمزا للنور. ولكنه الآن ينبذها لقصورها الأخلاقى ولماديتها التى تحط من قدر الإنسان. ومن جهة أخرى فإن هوية البطل الأصيلة المتمثلة فى الثقافة العربية الإسلامية تنفجر في وعيه باعتبارها الثقافة الحقيقية الوحيدة نظرا لروحانيتها.

وفى «**قنديل أم هاشم**» يطرح يحيى حقى نفس القضية ومن منظور مشابه. فيطرح قضية الصراع الثقافى من خلال تأكيد القسمة الثنائية بين الشرق والغرب ومن خلال المواجهة بين العلم والدين. فالبطل شاب مثقف يحصل على بكالوريوس الطب من الخارج وعند عودته إلى مصر يواجه بالجهل، والخرافة السائدة فى مجتمعه. فهم يستخدمون زيت القنديل المقدس فى بيت أم هاشم وهى حفيدة النبى صلى اللّه عليه وسلم لعلاج أمراض العيون، وعندما أصيب أحد أقرباء البطل بالعمى بسبب استخدام زيت القنديل فشل البطل فى علاجه بالعلم بسبب رفضه لقوة العلم الذى تعلّمه فى الغرب، بعد أن فشل فى فرض العلم الغربى على بيئته. ويدرك البطل فى النهاية أنه كان على خطأ ويستسلم للإيمان مدركا ضرورته لتدعيم العلم حيث إن العلم الأوربى غير مجد وينبغى أن يدعمه الدين الصادر عن ثقافته الأصيلة. وهنا يقسم يحيى حقى العالم إلى غرب علمانى (أى ملحد) وشرق (أى مصر) دينى. وهى قسمة لا يمكن تجاوزها طبقا لمنطق ومسار الرواية.

وقمة المواجهة الثقافية بين الشرق والغرب تتمثل فى رواية «**موسم الهجرة إلى الشمال**» للأديب السودانى **الطيب صالح**. وهنا تأخذ المواجهة شكل اللقاء الجنسى بين الذكر (الثقافة الشرقية) والأنثى (الثقافة الغربية) والذى يبلغ ذروته فى التدمير الفيزيقى للغرب من الشرق الذى يمثله البطل السودانى الذى يغزو

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بفحولته الجنسية جميع نساء الغرب .. وهكذا يتحول الغزو الثقافى إلى غزو جنسى، والعنف والشبقية يصوران على أنهما من جوانب ثقافية شرقية رفيعة الشأن وقادرة على تدمير الغرب.

ومثل هذه القدرة مردودة إلى الحياة البدائية الريفية الأصيلة فى أعماق الجنوب (العرب) فى مواجهة الشمال العقلانى العلمى والصناعى (أوربا).

وفى مجال المسرح نعرض لمسرحية (**لعبة الزمن**) «**لنعمان عاشور**» (١٩٨٤)، ويعالج فيها قضية ما يسمى بالغزو الثقافى الغربى للشرق العربى من خلال نقل التكنولوجيا. ويستخدم عاشور أسطورة ألف ليلة وليلة كشكل درامى ويجعل من شهرزاد وشهريار شخصيات محورية تسافر فى الزمان بين الماضى والحاضر والمستقبل، من العصر الوسيط عبر القرن العشرين وإلى عصر الفضاء. وتطرح المسرحية التكنولوجية باعتبارها جزءا من أسلوب حياة متكامل هو فى أساسه مناقض للتراث العربى الأصيل. وبناء عليه فإن التمثل الحضارى بمثابة الاستحالة التاريخية حيث إن هيمنة الغرب التكنولوجية هى العائق فى سبيل تحقيق الندية الحضارية التى هى شرط لازم لحوار الثقافات وطالما أن الغرب ينتج التكنولوجيا فسوف يستمر فى استغلال هذه التكنولوجيا كوسيلة للسيطرة على الدول غير المنتجة للتكنولوجيا، خاصة الدول العربية؛ وذلك بغزوها غزوا ثقافيا من خلال وسائل الإعلام التى تفرض فكرا غربيا غريبا على هذه الشعوب فتسلبهم هويتهم الثقافية. وبناء عليه فإن الطريقة الوحيدة لحماية الهوية الثقافية العربية والحفاظ عليها طبقا لمسار المسرحية هى الأسطورة التى تستخدم كوسيلة أساسية لإحياء التراث الثقافى العربى القومى. إن الثقافة القومية بهذا المعنى ضد إنتاج التكنولوجيا ولكنها ليست ضد استهلاكها بشرط ألا ينطوى هذا الاستهلاك على استغلال الغرب المنتج للشرق المستهلك. وحل هذا التناقض، كما تطرحه المسرحية، هو الحفاظ على التراث الثقافى الذى أتاح للعرب فى الماضى أن يكونوا منتجين للحضارة فيما قبل الاستعمار. ويعتبر المؤلف الأسطورة من المكونات الرئيسية للثقافة العربية باعتبارها رمزا للمجد المفقود وأنها قادرة على تقوية الأمة العربية وتدعيمها مما سيفضى إلى غزو العدو والقضاء عليه .

وتكشف النماذج الأدبية سالفة الذكر عن قسمتين ثنائيتين: الأولى بين الشرق العربى/ الغرب الأوربى، والثانية بين المضمون/ الشكل. وتمثل القسمتان إشكالية تنطوى على تناقض. وتدور الإشكالية على الرغبة فى تحديث المجتمع وتمثل التكنولوجيا باعتبارها منتجا حضاريا أبدعته الثقافة الغربية من جهة والاحتفاظ بالهوية القومية العربية ، كما تتمثل فى الحاضر الأسطورى من جهة أخرى. وبتعبير آخر؛ استهلاك المنتجات الغربية المادية، والاحتفاظ بالهوية القومية العربية كما تتمثّل فى الحاضر الأسطورى من جهة من علم وتكنولوجيا وفى نفس الوقت رفض القيم الثقافية التى يجسدها العلم والتكنولوجيا من أجل الحفاظ على الاستقلال الذى سوف ينتج حتما عن عدم حل التناقض حلا عقلانيا وواقعيا.

وهذه الإشكالية مردها إلى الاعتقاد أن الثقافة العربية تشتمل على كل الحلول لكل المشكلات سواء فى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الماضى أو فى الحاضر أو فى المستقبل لأنها هى الحقيقة المطلقة.

أما فيما يختص بالقسمة الثنائية الثانية بين المضمون والشكل فهى مرتبطة ارتباطا عضويا بالقسمة الأولى بين الشرق والغرب وتدعمها. فالشكل هو المعادل الأدبى للعلم والتكنولوجيا الغربيين، ويقتبس بعد إفراغه من محتواه الثقافى الذى أفرزه، تماما كما تعامل التكنولوجيا كمجرد آلة تقنية. فالشكل الأدبى يتحول إلى مجرد وعاء وليس تجسيدا استطيقيا لرؤية كونية ولأيديولوجيا اجتماعية سياسية تعكس مستوى حضارى معين.

والقسمتان الكامنتان فى الإشكالية تكشفان عن تناقض صورى وليس عن تناقض جدلى ومن ثم تصبح القسمتان غير قابلتين للالتقاء، والاستبعاد الكامل لحوار الثقافات نتيجة صراع الثقافات. ومبرر هذا الاستبعاد، طبقا للرؤية الكونية للأدباء سالفى الذكر، هو ظاهرة الاستعمار. بيد أن معظم هذه الأعمال قد كتبت فى فترة ما بعد الاستقلال أو فترة ما بعد التحرر الوطنى. ويتم تأكيد العامل الموضوعى المتمثل فيما يسمى بالاستعمار الجديد أو الهيمنة الثقافية باعتبارها امتدادا للاستعمار القديم فى شكله العسكرى.

واستنادا إلى ذلك فإن المفهوم العسكرى ينتقل إلى مجال الثقافة ومن ثم ينظر إلى الثقافة نظرة إقليمية جغرافية مما ينتج عنها اعتبار العلم والتكنولوجيا ظواهر أوربية بحتة. وبالتالى فإن نفى الاستعمار يتساوى مع نفى التغريب ومع نفى التكنولوجيا. بيد أنه فى حالة استبعاد أى نقد للعامل الذاتى؛ أى الثقافة العربية، يصبح الاستقلال مجرد وهم حيث إن الاعتماد السياسى والاقتصادى سيستمر كواقع عينى من قبل الغرب القوى المنتج.

والآن ثمة سؤالان:

ما هى معوقات حوار الثقافات؟

وكيف يمكن تجاوز هذه المعوقات؟

ثمة مشكلات جديرة بالاهتمام فيما يختص بمعوقات حوار الثقافات، وتأتى فى مقدمتها مشكلة الأصولية، أو مطلقة الماضى على أساس لا عقلانى وتناول الحاضر والمستقبل باعتبارهما امتدادا للماضى، وفى إطار هذه الرؤية تطرح الهوية الثقافية فى الماضى وتتحول إلى كينونة متحجرة وغير قابلة للتطور. يترتب على ذلك الغياب الكامل لأى نقد ذاتى. ومما يساعد على هذا الغياب هيمنة المحرمات الثقافية للحفاظ على التراث الثقافى المقدس دون المساس به. والنقد، فى هذه الحالة، يوجه فقط إلى ثقافة «الآخر» إما على أساس سياسى أو دينى أو كليهما. هذا بالإضافة إلى النظرة العرقية للثقافة، أو الثقافة بعد أن يتم تفتيتها على أسس عرقية وإقليمية، استنادا إلى تحيّز ثقافى. وثمة عنصر آخر معوق لحوار الثقافات هو التعصب الثقافى الناتج عن التيار الأصولى ويتمثل فى أن الثقافة العربية تنطوى على اكتفاء ذاتى. ومن ثم الرفض اللا عقلانى للحضارة الحديثة. والنتائج المنطقية المترتبة على هذا الرفض هى استبعاد الحضارة العربية من مسار الحضارة الحديثة.

أما فيما يختص بالسؤال الثانى عن كيفية تجاوز معوقات حوار الثقافات فمن الممكن صياغته على النحو التالى: كيف يمكن إقامة حوار بين المجتمعات المتقدمة صناعيا والمجتمعات النامية والتى يمثل كل منها مستوى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

معين من مستويات الحضارة الإنسانية من خلال مواجهة بين ثقافة كل من هذه المجتمعات؟.

وفى عبارة أخرى، هل من الممكن أن يتبنى العالم الثالث، وبالأخص العالم العربى تكنولوجيا المجتمعات المتقدمة صناعيا، بما فيها التكنيك الأدبى، بمعزل عن القيم المرتبطة بهذه التكنولوجيا وأن يتقدم تقدما حقيقيا بمعنى أن يصبح منتجا، وليس مستهلكا، للثقافة التكنولوجية ؟ .

كل هذه الأسئلة هى فى حقيقتها تدور على التفاعل بين الثقافات والأساس الذى ينبغى أن يستند إليه هذا التفاعل هو الهويات القومية والثقافية فى إطار كوكبى وبمنظور حضارى شامل يدفع نحو الإبداع المستقبلى دون استبعاد الحاضر الذى يتميز بالتناقضات الجدلية التى تحكم العالم المنقسم على نفسه ومحاولة تجاوز كل أنواع القسمات.

إن النماذج الأدبية السابقة قد كشفت عن وجود قسمة ثنائية بين نسقين من القيم يمثلان مستويين حضاريين. بيد أن الاتصال المبكر بين الثقافتين العربية والأوربية كان خاليا تماما من أية قسمة. إن الاتصال فى مجال الفلسفة والعلم فى العصر الوسيط قد برهن على أن العلماء والفلاسفة العرب كانوا قادرين على تمثل الثقافة اليونانية وعلى إثراء الثقافة الأوربية فى الوقت نفسه بمعنى أنهم قد أمدوها بمعطيات التطور. مثال على ذلك تأويل ابن رشد لفلسفة أرسطو الذى أدى إلى تأسيس مدرسة الرشدية الإيطالية. وقد تكررت هذه الظاهرة فى مجالات الفيزياء والطب والرياضة والجبر .

وقد أفضى هذا الاتصال، على الصعيد الثقافى، إلى حركة التنوير الأوربية التى كانت أساس الثورة الصناعية والتحديث بإرسائها قواعد المنهج العلمى العقلانى. وقد كان مثل هذا الاتصال ممكنا فى العصر الوسيط حيث كان الإطار المرجعى للثقافتين واحدا، وأعنى به الرؤية الكونية الدينية. ولكن بعد حركة الإصلاح الدينى انشطر الإطار وافترقت الثقافتان كل فى اتجاه معاكس ومضاد للآخر. وقد ساعد نشوء الرأسمالية، التى أفرزت الاستعمار باعتباره ظاهرة اجتماعية اقتصادية سياسية للإيديولوجية الرأسمالية، على توسيع الهوة الثقافية وعلى تدعيم القسمة بين المستعمر (بكسر الميم) والمستعمر (بفتح الميم) ، أو بين المجتمعات الأوربية وغير الأوربية.

والآن ، ونحن على أعتاب القرن الحادى والعشرين، هل فى الإمكان استعادة المنظور الحضارى المفقود فى إطار الثورة العلمية والتكنولوجية ؟

الجواب بالنفى حيث إن الثورة العلمية والتكنولوجية قد أفضت إلى توسيع الفجوة الحضارية بين الثقافات الأوربية وغير الأوربية. ثم أن الإمبريالية والظاهرة الحديثة للقسمة الحضارية المتمثلة فى الأيديولوجيتين الرأسمالية والاشتراكية من جهة، وبين النظام الرأسمالى ومجتمعات العالم الثالث من جهة أخرى، هى العقبة الجوهرية أمام تحقيق حوار الثقافات.

ومجال الأدب أكثر المجالات حيوية لإجراء حوار بين الثقافات القومية فى إطار منظور حضارى شامل . وهذا يستلزم أولا طرح المنظور القومى للهوية بهدف استكشاف مدى إمكانية تكامل الهوية القومية مع المسار الحضارى العام.

ويأتى التنوير فى مقدمة الوسائل لتحقيق هذا التكامل الذى سيفضى إلى حوار بين الثقافات .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هناء عبد الفتاح

تكريم الرواد وقلق الشباب

الاحتفال بالمسرح المصرى ظاهرة صحية تستكمل وجودها الشرعى ، عندما يحدث تواصل واستمرار له . وبهذا التواصل والاستمرار وهذا الاحتفال على ركائز عتيدة ، ويشيد على أسس سليمة .

يقيم «البيت الفنى للمسرح » كل عام احتفالاً بيوم المسرح المصرى ؛ يكرم فى الشطر الأول منه رواد المسرح الأوائل ، ويقدّم فى الشطر الثانى منه إنجازاته المسرحية . من الواضح أن المسرح قد قدم بالفعل روادا ، لكننا نقف متأملين صامتين ، عند اطلاعنا على الإنجازات المسرحية ، ولا يزال الرواد يذكروننا بالزمن الذى ضاع ، ومازلنا نتوقع « ذلك الذى عليه أن يأتى ولا يأتى »، فمسرحنا لا يزال فى غيبوبة .

ولم يكنْ الاحتفال بهؤلاء الرواد مجرد ذكريات جميلة، نتمنى فقط أن تتواصل، فقد كان الاحتفال بالرواد إيقاظا للضمير الفنى لوعينا ـ كمسرحيين ـ بالواقع الفنى البائس المعاش الذى نواجهه فأيامنا المسرحية المضاءة شحيحة . وعندما نقف بتقدير واحترام أمام رجال مسرح وفنانيه وأدبائه من أمثال : **د. محمد مندور ، والفنانة دولت أبيض ، والشاعر نجيب سرور والفنان المسرحى على رضا والفنان صلاح قابيل والفنان عبد الله غيث والناقد جلال العشرى** . أولئك الرواد الذين ما يزالون يحيون بيننا بما قدموه للمسرح من ومضات مستنيرة لمسرحنا المصرى ، رغم رحليهم عنا وأمثال الكاتب المسرحى : **ألفريد فرج والفنان والفنان المخرج والمصلح المسرحى نبيل الألفى والفنان المخرج كرم مطاوع والفنان عبد المنعم مدبولى والفنان صلاح السقا ، وأصحاب الرؤى المسرحية السينوغرافية : عبد الفتاح البيلى ، وسكينة محمد على ..** أسماء كثيرة قدمت بروحها وعرقها الكثير من الإنجازات الهامة فى مسيرة المسرح المصرى ومن الصعب حصرها فى هذا المقال .

هل يستطيع أولئك الذين ورثوا أروع صفحات تاريخ المسرح

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المصرى أن يواصلوا الإضافة إلى هذا الميراث الهام الحى ؟ ! «(...) **إن أفضل ما أناشدكم به - يستطرد الكاتب الكبير نجيب محفوظ - هو أن تتحدوا جميعا ..... من أجل مسيرة مسرحية رائدة فى المنطقة العربية ، ولها قيمتها وتاريخها فى العالم أيضا** » . إننا إذا نظرنا - بموضوعية - إلى الرواد الأوائل الذين عانوا ظروفا صعبة لإرساء قواعد مسرحية عربية ومصرية راسخة ، وهؤلاء الذين جاهدوا من أجل إحياء أدب وفن المسرح ؛ «(...) **فعلينا أن نطالب - يؤكد نجيب محفوظ - الذين جنوا الثمار بأن يحافظوا على الأرض والنبت بمزيد من الحرث والرعاية ، حتى يستعيد الصف الوطنى تماسكه وتضامنه** »

قضية الإرهاب فوق الخشبة :

الضربة الموجهة للشخصية المصرية اليوم هى « **الإرهاب** » بكل اتجاهاته العشوائية والإرادية ، و التى تحطم كل إنجازاتنا الحضارية ، وعلى رأسها الثقافة الوطنية المصرية المستنيرة . و فى الاحتفال بيوم المسرح شارك، أيضا المسرحيون فى التعبير عن رأيهم من خلال تظاهرة فنية ، تقترب من طابع الصرخة الجماعية ؛ ضد هذه الهجمة الإرهابية البشعة . «**أسطورة بلون العصر**» لوحة مسرحية غنائية استعراضية قدمها الفنانون ، ونيابة عن الفنانين ، ليطلقوا صرختهم ، معبرين عن احتجاجهم ضد الارهاب . استقى المعِد أحمد هيكل مادته الدرامية من أعمال الشاعرينَ : **عبد الرحمن الشرقاوى ، وصلاح عبد الصبور** ، وشارك فى الغناء: **على الحجار وسحر نوح وبديكور زوسر مرزوق**،وأداء الفنانين : **سهير المرشدى وأحمد ماهر وفاروق دسوقى ومحيى الدين عبد المحسن ومها عطية وإخراج سيد راضى** . وحاولت المسرحية أن تلقى الاسقاطات الدرامية الرمزية على التاريخ الفرعونى القديم ، عبر أسطورة «**إيزيس**» الوفية لزوجها «**اوزوريس**» إله الخير والزرع والضرع « **وستْ** » إله الشر . وارتدت الأشعار المعاصرة **لعبد الصبور والشرقاوى** أزياء الأسطورة ، لتصل إلى التعليق والتأكيد على - أن الشر ، مثل الخير، قيمة متأصلة فى البشر .

وفى ظنى أن هذه الرابطة الفكرية التى انعكست ، داخل بنية الدراما الشعرية المقدمة ، كانت تبحث لها ، فى داخلها ، عن جذور فى التاريخ ، ليصطبغ مفهوم الشر الأزلى - والذى يتمثل فى حاضرنا الآلى مع الإرهاب - بصبغةٍ شمولية، وبجذور تاريخية . وربما يكون هذا التفسير حقا من حقوق المعِد والمخرج معا ، تُبحث عن أصول للمأساة التى يعانى منها الشعب المصرى فى مواجهة الإرهاب ، والتطرف الدينى غير إن واقع العصر بكل مقاييسه العلمية ومعاييره ، سواء كانتْ سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية أو فكرية ، مهدد بالإرهاب الذى يستهدف أمْنَ مصر ، بل ويستهدف ضرب الشخصية المصرية ، من الداخل ، فى مقتل . **ولذلك يصبح العصر بأحداثه المتوالية هو أهم من أزياء الأسطورة وتلويناتها « المقنّعة » ، وتأتى الأسطورة مجرد « تجذير » للعصر ولإضفاء طابع الزخرفة على الحقيقة الواقعة .**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويقترب هذا النوع من العروض، بفنانيه المؤدين (ممثلين ـ مغنين ـ راقصين) من طابع المباشرة التعليمية ، التى تصل أحيانا إلى حدود الاستفزاز الصارخ .

وتطرح هذه اللوحة الاستعراضية الدرامية ، تساؤلاً آخر حول ماهية العرض المسرحى ، ودوره فى التعليم ، والتنوير ، والتثوير وكيفية حفز الهمم ، وتحريك الضمائر واستنفارها ، من خلال الشكل الدرامى الفنى ، لكى يعود الفن إلى أصوله الأولى : أن يكون داعية وموجها وموقظاً .

وتكمن الإجابة عن هذا التساؤل فى طبيعة المادة المطروحة وهى الشعر .. أى الكلمة .. لقد شعرت شعورا عينيا ويقينيا أن الجماهير فى حاجة إلى سماع الكلمة ، فى أنقى صورها . فالكلمة المنبعثة من قلم الشاعر وروحه ، تتفجر حياة على لسان الممثل ، حركة وإيقاعاً ، بصورة تدفع إلى الرغبة فى التعبير. فنحن لانزال فى حاجة إلى الشعر . وفى رأيى أن الأهمية الكبيرة لهذا العرض المسرحى أنه استثار فى نفوس المتفرجين الرغبة والتعطش إلى سماع الشعر المسرحى ، وهو البطل الحقيقى فى العرض المسرحى لشاعرين **كالشرقاوى ، وعبد الصبور** ، رغم الاختلاف بينهما فى البنية الشعرية والنهج الشعرى والأطروحة الفكرية . وبمقدور كلمة الشعر فوق خشبة المسرح أن تؤثر ، بل وأن تمهد الطريق للتعبير الفعلى ، لمعالجة قضايا عَجَز المسرح النثرى فى التعبير عنها . فهل يستطيع مسرحنا أن يتمسك بالمبادرة ، ويستعيد كلمة الشاعر التى ضاعت ، فتعود إلينا اكثر إشراقا ، وأمضى سلاحا وفعلا ؟! .. سؤال قد تصعب اليوم الإجابة عنه !

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الشباب ومسرحهم القلق :

ثمة تجارب مسرحية شبابية تثير وجدان الناقد ، فيقف أمامها دارسا لظاهرة المسرح ومستقبله . تطرح التجارب المسرحية الأخيرة التى قدمها الشباب المسرحيون فى نهاية عامهم الدراسى (يونيه ١٩٩٣) فوق خشبة المسرح الأكاديمى ـ وهم خريجو الدراسات العليا فى قسم الإخراج الدرامى ، بالمعهد العالى للفنون المسرحية ـ بعض القضايا والتساؤلات النقدية المسرحية أهمها ـ هو كيف وصل هؤلاء الشباب المسرحيون إلى تكاملهم الفنى فى دراستهم ؟! وإلى إىً درجة سار فيها هؤلاء خطوات نحو معرفة ذواتهم وقدراتهم الفنية ، قبل الخوض فى التجربة العملية فوق مسارح الدولة ، والقطاع الخاص «**المستنير**» وليس التجارى ؟!

إن تجارب المشاريع المسرحية بالدراسات العليا التى قدمها الدارسون : عبير **فهمى وفاتن الدالى، وأيمن الشيوى وعلاء قوقه** ..وغيرهم من مخرجى دفعة ٩٣ وخريجيها ، هى تجارب اختارتْ من التراث المسرحى الإنسانى العالمى مادتها ، وأهم مايميز هذه التجارب أيضا أنها استعانتْ بالنص المسرحى ، للوصول إلى الطرح الفكرى أو الرسالة الأيديولوجية التى يراد إيصالها عبر النص . وينتمى هذا المنهج إلى ميراث مدرسة تقوم فكرتها على تحديد الوظيفة الاجتماعية المحدودة للأدب والفن . وهذا ماترتب عليه اختيار نصوص مثل «**مكان مع الخنازير**» و «**ظل فى الوادى**» وغيرها من النصوص

التى تضع الكلمة هدفاً لها فى التناول . على حين يضعنا اختيار نص «**ارتجالية الماء** » ليونيسكو ، فى تصنيف نقدى آخر ، يعاكس النهج المسرحى النقدى المذكور . وأياما كانت نوعية هذه الاختيارات ، فإنها تقوم فى نهاية الأمر على الاهتمام الكبير بالمضمون ، الذى يتخلى أحيانا عن القيم الجمالية ، وأحيانا أخرى يتذكرها .

وتعتمد هذه النصوص ـ فى رأيى ـ على قالب فنى يحاول إبراز طاقات الدارس ويفجرها ، ليسير بها نحو التوجه إلى طريق واحد ، يؤدى بالمشاهدين إلى أن يكونوا على قناعة كاملة بتمكنهم ومهارتهم فى استخدام أدواتهم «التقنية» استخداما صحيحا .

لكن هذا الاتجاه لايسعى فى الدارس الموهوب ، واختبار قدراته وخبراته الأخرى التى تنحاز نحو الاستعانة بمفردات مسرحية أخرى، كتشكيل جسد الممثل ، والتمثيل الصامت ، والعلاقة الوطيدة بالفضاء المسرحى، وبالعناصر الفنية الأخرى مثل الإضاءة ، والموسيقى ، والصوت وسواها .

تنقص إذن تجارب هؤلاء الشباب المغامرة الفنية ، للوصول بالعمل الفنى إلى أجواء شاهقة لاتصل إليها الطيور وتفتقد هذه الأعمال الخيال الدافق ، والتجريب ، والاستفزاز . إنها فقط أعمال مسرحية تبحث عن الموافقة . وليس فيها جنون الرغبة فى البحث الفنى

مكان مع الخنازير :

من بين عروض الشباب مسرحية «**مكان مع الخنازير**» للكاتب «**أثول فوجارد** » والمشكل الفكرى لهذه المسرحية أنه عرض يعتمد على التحليل النفسى لبطلى العرض «**باڤل** وزوجته **بروسكوڤايا**» وبذلك تصبح التجربةُ برمتها واقعة فى أيدى الممثل وقدراته الفنية للتعبير ولم يستطع المخرج / الشاب **أيمن الشيوى** ، فى مسرحيته ، أن يخلق لنا حالة مسرحية . فقد ترك مساحة للممثل للقيام باختياره لأسلوبه الذى ينتهجه وفقاً لرؤيته ، وهذا المنهج سلاح ذو حدين ، ذلك لأن تفسير الممثل لدوره يعتمد أول مايعتمد على انطباعه هو عن الدور ، وعن أساليبه الفنية التى يتبناها ، وفقا لدراسته وخبرته ، بهدف الوصول إلى الحالة المسرحية للعمل المسرحى ، أى على حالته هو ، ويقف الدور بين طرفىْ نقيض فالممثل يشدّه ويجذبه نحو المخرج درجات ويبتعد عنه درجات تناقضا مع مايريده هو ، ويهدف إليه و **علاء قوقه** وهو ممثل شاب متمكن يتعامل مع بطله «**باڤل**» كما لوكان يتعامل مع شريك يريد أن يطوعه لمفاهيمه ، وقدراته ، وتركيبه الخاص .

والمسرحية تتحدث عن بطلها الروسى **باڤل تاڤرونسكى** — الهارب من الحرب فى أثناء الحرب العالمية الثانية ـ وقد قرر أن لايسلم نفسه لحرب ضروس لامعنى لها ، فيختبئ فى زريبة خنازير بيته ، ويحيا معها ، ومع زوجته بعيدا عن البشر ، لمدة أربعين عاما ، ويصمم على البقاء فيها حتى الموت . وتبوء كل محاولاته للفرار من عالمه الذى اختاره بالفشل ، وهو يدفع فى نهاية العمل المسرحى بخنازيره إلى الانطلاق فى حرية إلى عالم البشر، ويبقى البطل فى زريبته ، ضائعا بين حقيقة ذاته وحضوره التائه .. هذه المفارقة هى مفتاح لكشف هذا الاختيار ، وهى تأكيد على السلوك

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الإنسانى المهدد من قبل الآخرين ، ولذلك تتدرج مسيرة الانفعال الداخلى فى التعبير ، وفى ردود أفعالها المتباينة ، فى وعيها الضائع، وفى لاوعيها اليقظ ، فى الشعور بالأمان داخل مكوّنات عالم لا يحيا البطل فى واقعه، بل فى واقع معاش آخر داخل زمان ومكان آخريّن . فهذا الوعى المراقب من قبل الممثل «اللاعب» لمراحل دوره ، لكل خلجة نفس ، ولحظة اعتراف ، تؤدى فى نهاية الأمر إلى إلغاء مصداقية السلوك البشرى لبطلنا «باڤل» فوق خشبة المسرح ، داخل زريبته ، تجعل مأساته أقرب ما تكون إلى المسألة الرياضية المنضبطة ، على حين يضطرم البطل داخل أتونٍ من العلاقات المتشابكة من الأمانى ، والضياع والحب ، والإخفاقات ، والشعور بالزمن الداخلى المركب الذى يفصله عن الزمن الحاضر الفعلى وبذلك يحيا البطل داخل عالمين فى اللحظة الحياتية الواحدة : ذكريات الماضى، ومرارة الحاضر، بشاعة ما مضى من حروب ، والتعلق بأهداب مستقبل لا يأتى . وبينما يقف بطل يونيسكو «**بيرانجيه**» حتى اللحظة الأخيرة مقاوما فى مواجهة أن يكون «**خرتيتا**» ، علي شاكله بنى جنسه الذين استسلموا لقدرهم المحتوم، فى أن يُصبحوا «**خراتيت**»، نشاهد بطلنا «باڤل» فى «**مكان مع الخنازير**» يرفض الخروج من حظيرته، بل يدفع بخنازيره إلى الإنطلاق إلى العالم الخارجى، لعالم البشر الذى لم يستطع هو أن يتكيف معه، أو أن يستنشق هواءه حتى النهاية ؛ ذلك الهواء الذى حرم منه منذ أربعين عاما، فيقرر البقاء فى حظيرته مستمسكا بعالمه، يحيا داخل ذكرياته التى تعبث برءوسها داخل نفسه، وتثير أشجان زوجته التى تستسلم مثله لعالمه، فيقتربان بعد اختلاف؛ فى حالة أقرب إلى الصوفية، الباحثة عن حب ودفء، هما فى أشد الحاجة إليهما .

ويؤدى «الممثل» فى هذا العمل المسرحى الهام، دورا أساسيا، يقوم فى الأساس على التحليل النفسى المركب المنطقى المساير للأحداث المسرحية، وفقاً لمسارها الدرامى المتدرج، فتغدو لوثة الجنون الظاهرة حالة من التطهر داخل أداء الشخصية، وتصبح الحالة الطبيعية الواعية تناقضا مع تطور الشخصية ونموها. أمام **سينوغرافية** العرض المسرحى فقد احتوت فضاء مسرحيا اعتمد فيه المخرج على اتساعه لتشكيل الأحداث الواقعة داخل الزريبة الكائنة فوق خشبة المسرح، بكل التفاصيل الطبيعية لها، ويعد هذا تناقضا تاليا لفكرة وجود ممثليّن يمثلان دروى خنزيرين، ويقلدان حركاتهما . إن هذه الرقعة الرحبة من هذا الفضاء ، الذى تشكل فيها زريبة واقعة فوق خشبة «**مسرح سيد درويش**» أصابتْ العرض المسرحى بالوَهَن، فلم يكن هذا الفضاء عنصرا مكملاً للممثل، تضيق جغرافيته وحدوده رويداً رويدا، ليخنق الممثل، ويكبله بقيوده المكانية الضيقة؛ بل إنه أفرد له مساحة كبيرة للتجول فيها، ولم يساعده فى حصاره أو ضياعه .

إن أسلوب الإخراج يتسم بعدد من التناقضات المتعددة: الواقع ضد الرمز، الحالة الوجدانية الخانقة مع الانفراج الفضائى المضيَّع، وعى الممثل الحاضر والمفرط لأداء شخصية وعيها مغيَّب، الانتقال المفاجئ من حالة الهياج والاضطراب إلى حالة التعقل الواقعى المفرط فى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عقلانيته، لقد وضع كل هذا العملَ برمته أمام المتفرجين فى منطق غير مبرر لتلقيهم للحالة النفسية لبطل العرض، وأبعدهم خطوات عن تفهم البعد الدرامى، والرسالة الدرامية، المعتمدة على قدْر كبير من التحليل النفسى العلمى للشخصيتين بطلْى المسرحية («بافل» وزوجته «بروسكوفيا») . وبذلك فقد العرض المسرحى أهم إنجازاته : الدراسة النفسية الدقيقة للشخوص المسرحية، التى يقوم عليها العرض المسرحى بكامله، وتعتمد عليها الرسالة الفكرية والدرامية للنص المسرحى، وهو المنهج الذى لم يتمكن الدارس من تحقيقه على الرغم من تبينه له

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ملف عن « أدب الأقاليم »

تعتزم « إبداع » تخصيص العدد القادم عن قضية « أدب الأقاليم » ، ويشتمل العدد على دراسات ونماذج من القصة والشعر للأدباء الذين يقيمون فى مختلف محافظات مصر، وترجو « إبداع » ممن يود المشاركة فى هذا العدد ، إرسال المادة فى موعد لا يتجاوز العاشر من الشهر الجارى .

سمر ابراهيم

الكومبيوتر والشعر القديم

مجال الشعر القديم من مجالات المعرفة، ذات السحر الخاص، وقد جذب هذا المجال كثيراً من الباحثين والدارسين والمتذوقين للشعر، فأصبحنا إزاء نمطين من الدراسة والبحث. أول النمطين: نمط الباحثين عن معانى الشعر وأغراضه وقوافيه وأوزانه. وثانى النمطين، وهو الأقل عددا . يتمثل فى الدارسين للغة الشعر القديم ومحاولاتهم محاولات فردية تتميز بالنظرة الأحادية لبناء القصائد المفردة، وأحدث المحاولات هى المحاولة التى تستهدف دراسة لغة الشعر القديم، فى جملته، ككتلة واحدة لاكتشاف القواعد العامة التى تحكمه والإجابة عن عدة أسئلة حول بناء القصيدة العربية، وتقسيمها إلى كتل معنوية ، بوساطة علامات لغوية محددة؛ ويبرز هنا سؤال حديث حول استخدام آلة الكومبيوتر، لتحديد تلك العلامات اللغوية وكانت تلك المحاولة هى موضوع محاضرة ألقتها الأستاذة «**كلود أودبيرت**» بجامعة **بروڤانس** بفرنسا.

فى مشروع امتد عشرين عاماً لاكتشاف لغة الشعر القديم - **بالمعنى - الديسوسيرى** - أى محاولة إيجاد العناصر الثابتة المتكررة التى تحكم بناء القصيدة فى الشعر الجاهلى، وصوغها فى قوانين لغوية مجردة، تؤدى بنا إلى التوقع، انطلاقاً من فرضيات بديهية، وتقول هذه الفرضيات: إن النصوص الشعرية القديمة هى أولاً لغة ولذلك فاللغة تفرض قوانينها وقواعدها على النص الشعرى القديم، وإن النص يتكون فى شكل مطرد يبدأ، ثم يتقدم، ثم ينتهى، وينقسم خلال تلك المراحل إلى كتل معنوية محددة، بوساطة علامات لغوية كبرى، تكون بمثابة المفتاح الذى ينقلنا من كتلة إلى أخرى، وعلامات لغوية صغرى تتحكم فى البناء الداخلى للكتلة، والعلامات اللغوية الكبرى تتحدد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

طبقاً لمعيارين، هما: ارتباطها بالسياق اللغوى الذى وردت فيه من حوار أو سرد، أو وصف .. إلخ، ثم ربطها بالموقف الذى وردت فيه.

وقد وصفت الأستاذة **كلود** العلامات اللغوية، فقسمتها إلى قسمين: أولهما علامات لغوية انتقالية، وتقصد بها «حروف المعانى»، أما ثانيهما فعلامات سياقية، وتقصد بها التراكيب اللغوية، أما عن «حروف المعانى» فهى: حروف الجر، وأدوات الشرط، والعطف، وكان وأخواتها وأسماء الإشارة.. إلخ. وهذه العلامات، طبقا لطبيعتها اللغوية، تبعث فى أذهاننا توقعات محددة، عن بناء الجملة التى تليها. مثلاً: إن الشرطية تليها جملتان وهكذا نجد أنفسنا أمام قوانين يمكن تجريدها وتتفاوت أهميتها تبعاً لتوظيفها فى القصيدة. وحروف الجر، رغم ثانويتها، لغويا تحظى بأهمية خاصة فى نصوص الشعر القديم، فغالباً ما يستخدم «**أبو نواس**» مثلا :الواو و : رُبَّ للانتقال من كتلة معنوية إلى أخرى. ونجد أن بعض الحروف ترتبط بمواقف بعينها. مثل كأن، فهى حرف للمقارنة بين شيئين أ، ب ، ثم تضفى صفات أ على ب، فتخلق عالما جديدا وهذا يظهر دائما فى تشبيهات الخمر عند «**أبى نواس**» فحروف المعانى تلعب إذن دوراً هاماً فى بناء الكتل المعنوية. وفى تحديد بدايتها ونهايتها، وأحياناً تلعب دوراً فى بناء البيت المفرد.

أما العلامات السياقية، وتقصد بها التراكيب اللغوية والأساليب العربية، مثل دع ـ من ـ كفى، وغيرها. فإنها تستخدم للانتقال من كتلة لأخرى، وهذا التحليل السابق للعلامات اللغوية هو ثمرة مجهود عشرين عاماً. ولعل الإضافة الجديرة بالاهتمام هنا، هى فى حديث الأستاذة **كلود** عن أهمية استخدامها للكومبيوتر فى الفترة الأخيرة لاستخراج تلك العلامات، ثم تجريدها فى أشكال هندسية، لإدراك بناء القصيدة العربية القديمة ، ولكن ظلت أسئلة كثيرة تدور بالأذهان ، حول هذا التحليل ومنهج استخدام الكومبيوتر ، فكان علينا أن نتحاور معها حواراً قصيراً ، لإيضاح بعض النقاط الغامضة التى تثير اللبْس لدينا .

ما المعايير العلمية الدقيقة التى تم بها تحديد العلامات اللغوية الكبرى ؟

ـ حُددت هذه العلامات طبقاً لمعيارين : التكرار ، والمعنى اللغوى الذى تحتويه العلامة . ولايعنى ذلك أن كل الحروف تعد علامات داخل القصيدة ، إنما تتفاوت فيما بينها .

عند توصيفك للعلامات جعلت الأساس هو اللفظ ، وليس المعنى ، والآن ذكرت أن المعنى هو المعيار العلمى الثانى لتحديد العلامة ، فبماذا تفسرين ذلك ؟

ـ إننى أقصد أن الهدف عندى ليس هو الدلالة ولكن الكلمة ، باعتبارها علامة موجودة على الصفحة ، وذلك لاينفى المعنى ولكننى أعتبره بؤرة اهتمام بل أعتبره عاملاً مساعداً على اكتشاف بنية الكتلة المعنوية ، والعلامات اللغوية التى تحددها

ماذا تقصدين بالكتلة ؛ هل تساوى الغرض الشعرى ؟

ـ الغرض و الموقف والكتلة مصطلحات فضفاضة ،وأقصد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بالكتلة : الغرض ، بمفهوم **قدامة** ، عند تحدثه عن بناء القصيدة .

لقد تحدثت عن ارتباط العلامة بالموقف ، فماذا تقصدين بالموقف ؟

ـ الكتلة تحتوى على أكثر من موقف ، ونستطيع أن نعرفه باختصار بأنه مجموعة الأقوال أو الأفعال التى تحدث فى سياق محدد أى الحدث أو ما يشبهه .

ألا يعد ارتباط العلامة بالموقف ، وجهة نظر قبلية ؟

ـ نعم هى وجهة نظر قبلية ، ولكن ناتجة عن التعامل مع النصوص ذاتها ، خاصة أننا، عند التعامل مع الكومبيوتر يجب أن نحدد قوانين ومعايير مسبقة، لوضع منهج التعامل مع الآلة .

تحدثتِ عن ارتباط العلامة بالسياق اللغوى ، ولكنك لم توضحى هذا الأمر داخل المحاضرة رجاء تفسير ذلك . ثم ما مدى اعتمادك عليه كأساس لتحديد العلامات اللغوية ؟

إذا ذكرنا أن القصيدة هى شكل معمارى ، مطرد له بداية، ثم كتلة، ثم كتلة أخرى.. إلخ، ثم خاتمة، وننتقل من كتلة لأخرى بعلامة تحدد بدايتها، وعلامة أخرى تحدد نهايتها. وهناك داخل الكتل بعض المواقف، ثم نصف الكتلة أى شكلها اللغوى من: حوار ـ **سرد ـ وصف ـ تقرير**.. ولكل شكل من هذه الأشكال أساليبه الذى يعتمد عليها. فالوصف يميل إلى استخدام **الجمل الاسمية**، أما **السرد** فى الأدب القديم ، فيرتبط **بالفعل الماضى ،والوصف بضمير الغائب**، ولكن هناك صعوبة فى تداخل هذه الأساليب أحياناً ولذلك فهى أيضاً وسيلة لوصف الكتلة بعد تحديد العلامات اللغوية.

ما المنهج الذى تم به التعامل مع الكومبيوتر، لتحديد العلامات اللغوية

هذا مشروع مشترك بينى وبين الأستاذ «**أندريه جاكارينى**»، الذى وضع برنامج الكومبيوتر، انطلاقاً من المنطق الداخلى، لبناء الكلمة العربية، وتقسيمها صرفياً.

أفباهلهم أ ف + ب + أهل + هم .

ثم وضعنا التباديل الممكنة لبنية الكلمة العربية، بتعددها وصورها المختلفة، طبقاً لقواعد اللغة العربية، ومثلاً: لا يصح أن تسبق الباء الاستفهام، فيستطيع بذلك الكومبيوتر أن يصنف الكلمات التى ترد عليه، ثم استخدام المعايير السابق ذكرها لتحديد العلامات اللغوية، ولابد أن تؤكد أن استخدام مشروع الكومبيوتر، لتحليل الشعر هو مشروع حديث. ولم تقدم فيه إلاعينة، ولايزال هذا المشروع كله تحت التجربة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبد الوهاب داود

فى العيد القومى للدقهلية
كتابان . . ومهرجان شعرى كبير

قبل أن نتحدث عن المهرجان الشعرى الذى أقيم فى التاسع والعشرين من الشهر الماضى بقصر ثقافة الدقهلية فى إطار اللقاء الشعرى الذى نظمته مديرية الثقافة بالدقهلية ضمن احتفالات المحافظة بعيدها القومى ؛ يجدر بنا أن نشير إلى الكتابين اللذين أصدرتهما المديرية بهذه المناسبة ، وأولهما كتاب « **الشعر فى المنصورة** » الذى تصدرته قصيدة « **المشنوقة** » للشاعر الكبير **إبراهيم رضوان** (شفاه الله) واحتوى الكتاب على اثنتين وعشرين قصيدة أخرى ، ولئن كان الكتاب حافلاً بالقصائد التقليدية والمتوسطة والرديئة ، إلا أنه ضم مجموعة من القصائد الجيدة التى تم توزيعها بشكل عشوائى داخل الكتاب ، وقد استطاعت أن تلفت النظر إليها رغم ما أريد بها ؛ ففى شعر العامية تميزت قصائد « **العشق موت** » للشاعر **فتحى البريشى** و« **عقود الخروع** » للشاعر **حسام العقدة** وقصيدة « **فى العاصمة** » للشاعر **محمد رمضان** ، أما فى الفصحى فبرزت قصائد قليلة جداً منها « **والبداوة عارية** » **لطلعت العزب** « **صور للذى فى دمى** » لصفاء البيلى وقصيدة **أمل جمال** « **وظلال أوردتى على صحراء روحك** » أما باقى القصائد فهى عبء على الكتاب .

والكتاب الثانى « **القصة فى المنصورة** » احتوى على ست قصص قصيرة ، وكلها قصص متميزة ، ومن أهمها قصة « **أشياء لاتشترى** » **لوجيه عبدالهادى** و« **بطلان إجراءات** » **لفؤاد حجازى** و« **اللعب فى الحلقة** » **لعبد الفتاح الجمل** .

كانت البداية مع الندوة الشعرية التى أدارها المهندس **مصطفى السعدنى** مدير مديرية الثقافة ، والتى تميزت بإقبال محمود

من جماهير المنصورة المثقفة . وقد حضر من الشعراء الضيوف كل من : **حسن طلب ومحمد الشهاوى وماجد يوسف وعلى عفيفى** وكان الشاعر الكبير **أحمد عبدالمعطى حجازى** قد اعتذر عن الحضور لانشغاله ؛ واشترك عشرون شاعراً من الدقهلية ما بين الفصحى ، التى قيل عن قصائدها : « خلا اللقاء من قصيدة تمتلك اللغة السليمة إلا قصيدتين إحداهما تقليدية والأخرى قصيدة الشاعرة **أمل جمال** أما باقى القصائد فقد تنوعت وتعددت فيها الأخطاء ما بين لغوية وأسلوبية ، وينقصها الكثير فنياً » ـ والعامية والتى أحسست أن هناك شيئا ما تجبر القصيدة على التوجه فى إتجاهه ، كأنها جميعها قصيدة واحدة يغلب عليها الإيقاع بشكل صارخ ، فنرى جملاً بعينها تتكرر فىّ معظم القصائد .

وعلى الرغم من ذلك فقد تميز من بين شعراء العامية الشعراء : **فتحى البريشى وأحمد عقل**

ومجدى الحمزاوى ، الذين كانت أصواتهم الشعرية الخاصة واضحة ومميزة كما كان واضحاً جداً تميز الشاعر الشاب **محمود جبريل** والشاعرة الصغيرة **إيناس وجيه** ابنة الستة عشر ربيعاً التى ننتظر منها شيئاً كثيراً .

بعد انتهاء الندوة ، كان الحوار الذى امتد حتى السادسة من صباح اليوم التالى والذى بدأه وأداره الروائى الشاب **رضا البهات** ، فتحدث عن مستوى شعر العامية وواحدية القصائد ؛ ثم فتح الحوار أمام المتحدثين من الضيوف وأدباء الدقهلية ، حيث طُرحت قضايا كثيرة تتعلق بمستوى الشعر الذى قيل فى المهرجان ، كما تتعلق بما يؤرق أدباء الأقاليم عامة وأدباء الدقهلية خاصة من قضايا فكرية وإبداعية وثقافية ، كالعلاقة بين الأجيال وأزمة النقد ، وعلاقة الشاعر بالسلطة ، التى تحدث عنها الشاعر **حسن طلب** ، فقال : لماذا نبدأ نحن بالعداء ؟ ولماذا لا أوافق على الحضور إلى قصر ثقافة إذا طلب منى ذلك ؟ . إذا كنا قد حققنا بعض المكاسب لحركتنا من خلال المؤسسة فيجب أن نتابع ذلك حتى النهاية دون تنازل من جانبنا ، يجب أن نستخدم هذه المساحة المتاحة من وسائل النشر ونتعامل معها ، أما إذا أغلقت المؤسسة أبوابها فيجب أن تبدعوا أنتم جمهوركم كما تمارسون الكتابة حتى لو كلف ذلك ما كلف

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

على عفيفى

على قنديل يضئ من جديد

بعد ثمانية عشر عاما يخرج علينا **على قنديل** مرة أخرى، نافضا تراب المقابر والتجاهل، ومعلنا وجوداً شعريا مدوياً، تماماً كالذهب، يُدفن ولا يصدأ .

ويعود الفضل فى إسقاط الضوء على شعر **على قنديل** إلى مركز إعلام الوطن العربى «**صاعد**» الذى تولى طبع إنتاج الشاعر كاملاً تحت عنوان «**الآثار الشعرية الكاملة**»، بعد أن كانت دار الثقافة الجديدة قد طبعت أعماله منقوصة **تحت عنوان** «**كائنات على قنديل الطالعة**»، بعد عام واحد من رحيله فى ١٩٧٥/٣/١٧. ويكمن الفارق بين

الإصدارين فى احتواء الطبعة الأخيرة على مجمل الإنتاج الشعري للراحل؛ حيث تمَّ إعداد « **الآثار الشعرية الكاملة** » فى أقسام ثلاثة.

ويتضح من عنوان القسم الثالث أن تبويب الآثار الكاملة تمَّ أيضاً بناء على التصنيف النوعى للشعر إلى نوعين : **نثرى وغير نثرى** . وقد عمد من تولوا تجميع أعمال **على قنديل** إلى إثبات القصائد كما هى، دون تدخل بالتصويب أو التعديل، على عكس ما حدث فى « **كائنات على قنديل الطالعة** » .

إن إصدار «**الآثار الشعرية الكاملة**» للشاعر على قنديل مناسبة لا يجب أن تمر مرور الكرام؛ فهي مناسبة لإعلان أن شعر الراحل لا يزال مشعاً ومفجراً لتساؤلات حول تجربة **على قنديل** ومكانته

على خريطة الشعر العربى الحداثى والحديث .

بنظرة سريعة إلى تاريخ ميلاده (٥ ـ ٤ ـ١٩٥٣) وتاريخ وفاته (١٧ ـ ٧ ـ ١٩٧٥) نعرف أن **على قنديل** قد رحل عن اثنين وعشرين عاماً، تاركاً إنتاجاً شعرياً يجبرنا على النظر إليه بوصفه ظاهرة شعرية فذة بالقياس إلى عمره القصير . يقول **عفيفى مطر** فى تقديمه لـ **«كائنات على قنديل الطالعة»** : «كان ميلاده الشعرى بشارة ووعداً مثقلاً بالاحتمال والتفجيرات الخلاقة وكان مصرعه شهادة كاملة وتحققا مذهلا لكلِ ما رأى، ولكل ما تنبأ به تلميحاً وتصريحاً، قولاً وكتابة»

هوية على قنديل :

لم يقع **على قنديل** تحت سلطة النص الشعرى الذى كان سائداً وقت رحيله، وكان هناك شعراء كبار. لكن هاجسْى : التمرد، والتجاوز، كانا ماثلين طوال الوقت وكان الهدف البيِّن الوضوح لديه هو الشعر . يقول فى قصيدته « **هوية**»:

أنا الشعر

والشعر ياقوتتى الأنثوية

هل الكون يعلم أنى أغنى

لآخر ما بعثرته جياد البرية؟

أنا النار، والشعر لحمى

وكفَّاي حمَّالة للحطب

هل الريح تعلم أنى انفلاق

الشعاع وأنى انعتاق

الغضب؟

وانطلاقاً من فرضية أن خير ما يقدم شاعراً هو شعره رأيت التعرض السريع لقصيدة من أهم القصائد التى أبدعها على قنديل، والتى تبرز بنيتها بوصفها علامة شديدة الوضوح على عمق الرؤية وقصدية البناء .

على قنديل ، وقوانين القاهرة

القاهرة هى قصيدة اكتشاف المدينة وكشفها، وهى نبوءة الشاعر التى يستشرفها من خلال قراءته لبنية المدينة القائمة، تلك النبوءة التى تمثل رؤية العالم عند **على قنديل** فى القاهرة، وتحتل موقعها قبل نهاية القصيدة بقليل، وكأنها نتاج استقراء الواقع الذي يقدمه فى بنية شعرية شديدة الإحكام. ولا يدخل فى مجال الزعم أن لقصيدة القاهرة استراتيجية بينة الوضوح تنتفى عنها صفة العفوية؛ ذلك حين نعرف أن الشاعر قد ترك فيما ترك رسومات بيانية لهذه القصيدة، على وجه الخصوص، مما يشى بوضوح الرؤية الشعرية لدى **على قنديل**، وبوعيه العميق بتقنيات الكتابة الشعرية المغايرة التى كان **على قنديل** من أوائل من حاولوها

قصيدة القاهرة قصيدة تنقسم إلى جزءين يحمل كل جزء عنواناً منفصلاً؛ الجزء الأول بعنوان ١ ـ **يقظة الدخان فى سماء الدهشة**، والثانى ٢ ـ **المدى زورق** . بالإضافة إلى هذا، فقد قُسمت القصيدة إلى ثلاث حركات مكانية؛ يتخذها الشاعر الذى أسمّيه بـ « **الوافد** » حيث يفد الشاعر من خارج القاهرة إلى داخلها . وهذه الحركات هى :

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- **حركة الوافد المتجه إلى المدينة .**
- **حركة الوصول إلى المدينة .**
- **حركة دخول التجربة فى المدينة .**

فى كل حركة من هذه الحركات الثلاث تتجلى وحدات بنائية ثلاثة ، تتداخل لتصنع شبكة علاقات مسيطرة على الجزء الأول من القصيدة « **يقظة الدخان فى سماء الدهشة** »، وهى **وحدة الوصف، ووحدة التساؤلات، ووحدة المونولوج** الذى يسيطر على القسم الأول، **والديالوج** الذى يسيطر على الجزء الثانى .

حركة الوافد المتوجه إلى المدينة:

وهى حركة الوافد المتوجه إلى المدينة حاملاً تصوراته عنها وشغوفاً بالسؤال عنها، واستطلاعها قبل أن يصلها . وتتبدى وحدة الوصف فى الحركة الأولى من خلال اللغة التقريرية التى تصف مشاعر الوافد فى طريقه إلى المدينة - إلى القاهرة ، فيقول :

شريط القطارات كان يوازى
تفجر وردة
وكان المساء خواتم ذهبية
فى الأصابع
تورد للقلب ما يعجز
الصمت أن يحتويه
وكان المدى صاريا لا يقيم

ويتضح الوصف التقريرى من استخدام « **كان** » التى يستلزم مع اسمها خبراً محدداً : « **شريط القطارات كان ... ، كان المساء...، وكان المدى** ... » .

ويتجه الوافد بعد وحدة الوصف التقريرى لمشاعره التى يسقطها على الأشياء إلى وحدة السؤال :

« **من فتح الصدر بيارة للنجيمات ..** »
« **من أشعل الوجد ...** »
«**سألت النخيل ..** » « **سألت البريد...** »
« **سألت القطارات ...** »

وحيث يمكن للنخيل البعيد أن يرى أكثر مما يمكنه السماع فتأتى الإجابة :

« **سألت النخيل : « على البعد ماذا ترى يا نخيل »** ؟
- دخاناً طويلاً، صراخاً طويلاً ، وفى التحت نمل وشئ كثير،

على حين يعتذر البريد عن الإجابة لطول طريقه، وتدعوه القطارات للدخول فيقترب أكثر .

يقترب القطار من المدينة فتأخذه غفوة :

« **غفوت قليلاً،**
وكنت أرى النهر يجرى »

وتبدأ الحركة الثانية «بيقظة الدخان فى سماء الدهشة» ، وهى حركة الوصول إلى مشارف المدينة حيث :

« **دخان يتكاثف وعواء يقترب**
تخللت مدىً مربدا
وحين تقاطع لحم الدهشة مع ساقية الأرق
انغرست لافتة أولى: القاهرة»

وهنا وحيث يصبح الشاعر داخل المدينة تصبح الرؤية أكثر وضوحاً والصوت يتحول إلى عواء، فقد كانت إجابة النخيل فى الحركة الأولى :

«**دخانا طويلاً، صراخاً قليلاً**»

أما الوافد فيقول :

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

« دخـــان يتكاثف، وعـــواء يقترب »

ويندرج تحت هذه الحـــركـــة عنوانان هما : **القاهرة، القاهرة تتربع على العرش**، ونعـود من خلالهما ـ فى الحركة الثانية ـ إلى وحدات : **الوصف التقريرى** غير المحـــايد هذه المرة، ثم **وحـــــدة السؤال**، ثم **المنولوج** .

تتبدى وحدة الوصف فى هذه الحركة من خلال الجمل القاطعة الخبرية :

« دخـان يقـترب ـ سمـاء مدرجة فى قائمة الأعمال

توابيت تتناسل ـ فطر يتكاثر ـ دائرة تتضخم

شمس لا تشرق إلا من ورق العملة ... » .

ثم تأتى وحدة السؤال :

« هل أنت عواء يتكاثف؟

لماذا لا يضطرب النبل؟

هل خـارج دائرة تتـضـخم غيب يتضخم؟

ثم يلجأ الوافد إلى داخله، إلى الأشياء الحميمة التى يحبها هارباً مما تبدى له للوهلة الأولى، وحينما لا يجد فى ملجئه هذا ما يقيه يقرر الدخول إلى التجربة :

« أبحث عن فـيـروز وهى تهرب من يوتوبيا إلى أخرى،

أو أفتح دفتر الصمت حيث عفيفى مطر يتسلق مئذنة الدمع، أو أدخل فى حـركـة طلع يقاوم فتك العفن

أبحث، أفتح، أدخل :

رهج فى الصدر ومجمرة فى العينين وفعل يركض صوب الخُلد

أجرب » .

وهنا تنتهى الحركة الثانية بقرار التجريب. وتبدأ **الحـركـة الثالثة** التى هى التجربة، وتكون قد مضت فترة زمنية هى ما بين : «**كان المسـاء خـواتم ذهبـيـة فى الأصابع** » فى الحركة الأولى، إلى «**القاهرة تؤذن لصلاة العصر**»، وهى فترة زمنية تعد بعد قصيرة بالنسبة للزمن اليومى، ولكنها تعنى أن زمنا طويلاً قد مر فى القصيدة؛ زمن يكفى للدخول فى التـجـربة . وفى الحركة الثالثة سنجد أيضاً **الوحدات** الثلاث :

وحـــدة الوصف ويعتمد على البصر :

« انظر حولى :

لا طير حى ولا طير مقتول

لا أوراقْ خـــضـــر ولا نار حمراء

لا أبواب تفـتـح ولا أركـان تتهدم ... »

« غابة من كهرباء لزجة »

وحدة السؤال :

« تشب المآذن فوقا ، لماذا؟ »

« يبدأ من أين وهم الرجوع ، ومـن أيـن ينـفـــذ طعـن الخديعة؟ »

وحدة المنولوج الداخلى :

آه شريط القطارات بعثـرنى فى فتوق الليالى

وجرجرنى للفجيعة ... »

ونتـيـجـة لهـذه المكابدة والعناء ينتهى الوافد إلى اكتشاف قوانين المدينة الثـلاثة : القـانون الهندسى، والقانون اللهبى، والقـانون الجدلى الذى يقول :

« ق هـ ر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قهرتْ ، تُقهر ، فهى قاهرة ومقهورة » .

ويبدأ القسم الثانى من **القصيدة : المدى زورق .**

فى الجزء الثانى من القصيدة (**المدى زورق**) يتبنى الشاعر الاستراتيجية نفسها التى تبنّاها فى الجزء الأول **الوصف الخارجى** الذى يسقط عليه ما بداخله، والتساؤل يتحول من **المنولوج إلى الديالوج** والعكس . وبرصد سريع **لوحدة الوصف** سنجد :

« المدينة وجع فى عظام النهار »

« فى الليل يتجشأ المقطم »

«فى الصباح عواء يتجشأ، يذهب إلى العمل، وعمل يتبدد فى العواء .

ثم يُجرى حواراً مع النيل يتضمن داخله أسئلة :

« النيل حوار »

عطش السنين صفاؤك السطحى أم أبد الحوار؟

أرق السنين نسيمك المطوى أم شوك الديار؟

وفى النهاية، وبعد التجربة، والمشاهدة، والسماع، والرصد، يلقى الشاعر بنبوءته التى يراها ولا يخمنها، والتى تعتبر نتيجة منطقية للسائد والموجود فيقول :

« أرى يوما ـ ربما قريب كأصابع اليد ـ يأتى

يقف العالم معصوفاً ، ويثبت كل ذى حال على حاله :

اليد القاتلة يشهد عليها دم القتيل،

والكتاب الخائن تنحل عنه أحرفه

والماء المغتصب ينتفض

الذبائح تستيقظ والخوف يصير التيار الجارف

النهر الذى سكت ينطق ، ومن تكلم يسمع

يوما، ربما قريب كدم محتقن

اقترب يا دخان

ويا عربات ازحفى

وانطرق يا حديد على قبرة القلب

لا القاهرة تبقى قاهرة

ولا الدلتا دلتا

ولا الشاعر مسجوناً فى لسانه » .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحمد مرسى

أول تكريم رسمى للشعر الأمريكى الأسود

اختيار شاعرة سوداء لمنصب شاعر أمريكا المتوج لعام ١٩٩٤

وقع اختيار مكتبة الكونجرس على **ريتادوف** Rita Dove ، وهى شاعرة سوداء ، فازت بجائزة **بوليتزر** وتستلهم موضوعات عملها الشعرى من تاريخ بلدها وذكريات أسرتها ، لتحمل لقب شاعرة الولايات المتحدة المتوّجة عن عام ١٩٩٤ .

وريتا دوف ، تبلغ من العمر ٤٠ سنة ، وهى أصغر من حمل هذا اللقب حتى الآن ، وهى أول من مثل الشعر الأمريكى الأسود ، ومن ثمّ فهى أوّل من يحظى بهذا التكريم الأدبى القومى ، من بين شعراء أمريكا السود .

وقال **جيمس بيلينجتون** ، أمين مكتبة الكونجرس ، فى إعلانه لنبأ اختيار **ريتا دوف** **يسعدنى أن أعلن اختيار شاعرة ، أصغر سناً ، تتمتّع بالتفرد والتنوّع . وبعد أن حمل هذا اللقب عدد من الشعراء المتوّجين الذين جمعوا بين مميزات جمةً من ممارسة طويلة ومرموقة ، يسرّنا أن تُتوّج ريتا دوف ممثلة بارزة ، لجيل متعدّد الألوان ، وبثراء ، من أجيال الشعراء الأمريكيين** » .

وبهذا الاختيار تنضم الشاعرة السوداء الشابة إلى كوكبة من الشعراء الأمريكيين المرموقين ، الذين حملوا هذا اللقب «الاحتفالى»، من أمثال : **روبرت بن وارين ، وريتشارد ويلبور ، وچوزيف برودسكى** ، الحائز على جائزة نوبل ، والشاعرة المتوّجة الحالية **مونا ڤان داين** .

وقد حصلت **ريتا دوف** ، التى تدرّس مادة الشعر بجامعة **ڤرچينيا**، على جائزة **بوليتزر** سنة ١٩٨٧ عن مجموعة شعرية صدرت باسم « **توماس وبيولا** » . وموضوع قصائد الكتاب يدور حول ذكريات جدّها وجدّتها من جانب أمها . وقد أشارت الناقدة **هيلين ڤاندلر** إلى

خلّو شعرها من أية زوائد ، وقالت: إنها « **حذفت كلّ ما لا ضرورة له، وأبقت على الأشكال الخالصة ، إن قصائدها تجسد الاقتصاد الذى قال عنه كيتس إنه علامة على الأسلوب المتقن**».

وتستحضر **ريتا دوف** فى قصائدها دائماً التجربة السوداء ، معتمدة إلى حدّ كبير على السيرة الذاتية - الأوتوجرافيا - والتاريخ . وفى مقابلة صحفية وصفت قصيدتها « **الميسيسيبى** » ، على سبيل المثال ، بـ « **أنها تقريباً تأمل فى نهر الميسيسيبى ومعناه فى التاريخ الأمريكى** » . وقالت : « **وعندما يقرؤها شخص أسود فإنه يرى أن وصف السّقوط فى النهر يعكس تجربة السقوط فى أعماق العبودية** » .

وتقول **ريتا دوف** فى قصيدتها : « **الميسيسيبى** » ، ١٩٨٩ :

فى البداية كان الأنين الأسود
والصرير ، عجلة جانبية
تتحرّك عبره . أكثف
عندئذ ، رائحة الليلك
رائحة الينسون ، شعرات قليلة
على رُسغ يتدلّى يتفصّد عرقاً .
كنا نسقط فى أعماق النهر
الانزلاق الشهوانى وذاب الظل .
كنا واقفين على سطح
العالم الجديد ، قبل الخرائط
نوْبة نسيم فاترة
والروح هامسة بعيداً .
... ...

وعندما سئلت عما إذا كان فى وسعها أن تؤثر على مدينة **واشنطن** ، حيث يقع مكتب الشاعرة المتوجة فى **مكتبة الكونجرس** ، وحيث توجد أعداد ضخمة من السود ، لم تملك إلاّ أن تعبّر عن شعورها بالإشارة ، لمجرد التفكير فيما يمكن أن تفعله ، سواء فى منطقة **واشنطن** ، أو فى شتّى أنحاء البلد .

وقالت : « **إن شباب اليوم ، بيضاً أو سوداً ، يعتبرون سيارات الليموزين الفارهة ، والفنادق الفخمة التى يستعملها أبطال الرياضة ، ونجوم الغناء والسينما ، والمسرح ، علامات للنجاح ، وهم فى الغالب لا يلاحظون الإنجازات الثقافية** » .

وإذا كان المشاهير الذين لفحتهم الشمس بصبغتها ، هم وحدهم الذين يلاحظون ويُعبَدون ، فسوف يواجه أطفالنا أوقاتاً عصيبة إذ يرون القيمة فى الظلال ، حيث المفكرون والباحثون والعلماء هم الذين يحافظون على تماسك المجتمع .

●

ولدت **ريتا دوف** فى **أكرون** ، بولاية **أوهايو** ، وتخرجت فى جامعة **ميامى** ، **بأوهايو** ، **وجامعة أيوا** . وقد صدرت لها ، إلى جانب أعمالها الشعرية ، مجموعة من القصص القصيرة ، هى: « **الأحد الخامس** » (مطبعة جامعة فرچينيا ، ١٩٨٥) ، ورواية «**عبر البوابة العاجية** » (بانثيون، ١٩٩٢) .

وفيما يتعلق بتناول حياة جدّيها « **توماس وبيولا** » (١٩٨٦) قالت : « **لقد تناولت**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الموضوع بحرية ، بدون تقيد شديد بالواقع ، ولكنهما يمكن أن يتعرّفا على نفسيهما » .

ويمكن ملاحظة محاولة تحريف الواقع ، فيما فعلته **ريتا دوف** بعنوان المجموعة . فاسم جدّها هو **توماس** ، ولكن جدتها كان اسمها **چورچيانا** ، وقد تحوّل إلى **بيولا** لأسباب شعرية محضة .

« إن **چورجيانا** اسم جميل ، ولكنه طويل للغاية ويشغل سطراً . فضلا عن أنه اسم ذو أساس ذكورى ، وقد أردت اسما **أنثوياً** » ويشير جيليما أستاذ الشعر السابق بجامعة **ماريلاند** ، وهو الآن مدرس بمركز الكتاب فى واشنطن ، فى مجال تدليله على مدى نفاذ **ريتا دوف** إلى أعماق وعى هاتين الشخصيتين ، فى مقطع من قصيدة: Ars poetica ، كمثال على أسلوبها الوجيز ، والمثير للتداعيات :

ما أريده هو أن تكون هذه القصيدة

صغيرة ،

مدينة أشباح

على خريطة الإرادات .

ثم تستطيع أن ترسمنى فيها

كصقر :

مسافر يحدّد البقعة .

وعن اختيار **ريتا** كشاعرة متوجة ، بقول **چيليما** :

« إنها فكرة صائبة أن تختار شاعرة سوداء لهذا اللقب . فهى أبرز الشعراء السود الأحياء والأموات »

وواضح أن الناقد الأكاديمى قد دفعه الحماس إلى المبالغة « **غير الأكاديمية** » لأن هناك العديد ، من بين الشعراء السود بين الأحياء وبلا شك بين الأموات أيضا ، من الشعراء المجيدين والمجددين، الذين أثْروا حركة الشعر الأمريكى الحداثى المعاصر .

ولحسن الحظ ، لاتدَّعى الشاعرة لنفسها هذه المكانة التى خلعها عليها الناقد المتحمس . فقد عُرف عنها فى الماضى أنها أعربت عن تشككها فيما إذا كان فى الوسع اختيار شخص واحد ، باعتباره الأفضل أو الأحسن . وفى مراجعة **لبيو جرافيا لا نجستون هيوز** ، تأليف **أرنولد رامبر ساد** ، بمجلة **نيويورك تايمز بوك ريڤيو** ، ١٩٨٨ ، كتبت **ريتا دوف** عن **هيوز** تقول :

« كان التجاهل العرضى لجانب كبير من مؤلفاته فى بلده (بينما كان يُحتفى به فى إفريقيا، وكوبا ، وأوربا) وكانت النتيجة الساخرة فى عالم أدبى يبدو أنه لايسمح إلاّ لكاتب أسود واحد ، بأن ينعم بالشهرة فى زمن ومكان معينين» وقد درجت **مكتبة الكونجرس** خلال السنوات من ١٩٣٧ الى ١٩٨٦ ، على تعيين مستشارين للشعر . وابتداء من عام ١٩٨٦ ، رفع هذا المنصب إلى منح لقب الشاعر المتوّج ، مستعيرة بذلك الأنموذج البريطانى . وعلى خلاف الأنموذج البريطانى ، فإن **ريتا دوف** لاتلتزم بنظم قصائد فى المناسبات الوطنية . فالشاعر المتوّج الأمريكى ، يستطيع أن يفعل ما يحلو له ، ومع ذلك ، يتقاضى ٣٥ ألف دولار لمدته المحددة بعام واحد ، ويخصّص له مكتب **بمكتبة الكونجرس** ، ولايطلب منه الحضور اليومى ، بطبيعة الحال .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وعلى عكس كثير من الشعراء الذين يمكن القول أن الشعر هو الذى اختارهم كانت **ريتا دوڤ** تعدّ نفسها لدراسة القانون . وهى مرحلة، حسب نظام الدراسة فى الولايات المتحدة ، تبدأ بعد التخرج من الجامعة ، وينطبق النظام نفسه على مدارس الطب . فذات يوم ، أثناء زيارة لأسرتها فى ـ أكرون ـ بمناسبة عطلة عيد الشكر . قالت لوالدها ، الكيميائى بشركة جودبير للإطارات والمطاط» ، **إنها قد اعتزمت أن تصبح شاعرة** وتقول ريتا ، متذكرة هذا الحديث « **ابتلع والدى ريقه وقال « حسن ، إننى لم أفهم الشعر على الإطلاق ، لذلك لا تغضبى إذا لم أقرأ شعرك**» ولم تعترض . ولكنه بدا عليه كأنه يشعر أن ابنته قد بدأت الرحلة إلى جزيرة ذهنية لا يمكن الوصول إليها ، ولكنها ، على الأقل، رحبّت بأمانته .

ومنذ اشتغالها بالتدريس ، كتبت مئات القصائد ، « فاتحة تويْجات الحياة اليومية بحثاً عن روحها وروح الآخرين » . لقد كتبت قصائد عن جسدها وعن ابنتها وعن أجدادها ، وعن مشاهداتها ، عما سمعته وعن مشاعرها .

وكزنى النحل ، الصباح
يكشف التفاصيل :
أبواق الحكمة القرمزية
سقطت
على أرضية العالم . لقد
عدت إلى البيت ، رهق السفر
والغسيل .
فضاء مثبّت فى كلّ خطوة . .

والآن قادتها رجلاها على جزيرة الخيال ـ التى شعر والدها أنها عسيرة المنال ـ إلى مقعد شاعر الولايات المتحدة المتوّج وعمرها ٤١ سنة ، ذلك المقعد الذى كان أول من جلس عليه **روبرت بن وارين** فى ١٩٨٦ .

وفى حديث صحفى مع فيليسيتى بارينجر فى بيتها بمدينة شارلو تسڤيل ، حيث تدرّس « الكتابة الإبداعية » بجامعة فرچينا، قالت : «**إن هدفها هو أن تضع نهاية لعزلة الشعر عن المجتمع الأمريكى . وهى لا تتوقع مع ذلك أن يملأ جمهور القراءات الشعرية ملاعب كرة القدم ، كما كان يحدث فى موسكو . ولا تتوقع أيضا أن يُنتخب شاعر أمريكى رئيساً للولايات المتحدة، كما كان ليوبولد سيدار سنجور فى السنغال . ولكنها تأمل فى إمكان أن يصبح ذلك الفن ، الذى بدا لوالدها كشىء عسير المنال ، جزءاً من الحياة اليومية**» .

وتقول « **ريتا دوڤ** » : «**إنه لشىء مبلبل أن يبدو الشعر موجودا فى عالم موازٍ خارج الحياة اليومية فى أمريكا . إن الحلم الأمريكى له جانب آخر . فهناك الحلم الأمريكى للوحدة الأسرية ، الذى يصبح مملكة إقطاعية .**

وهذا يعزز أكثر الملذات الاعتزالية والفردية ، التى تتعارض مع الملذات الجماعية والتى تتحقق عندما يقف شاعر مثل **إيفتوشنكو** أو « **فوزنسنكى** » فى ملعب كرة ليلقى قصائده .

وهناك أشياء أكثر عملية تحدث أيضاً ، عدم الدعم العام النسبى للفنون . فالكتابة والفنانون الآخرون لا يملكون الكثير من الوسائل ليتمكنوا من إعالة أنفسهم عن طريق فنهم .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لذا كان ما يفعله الكتاب ، وبصفة خاصة الشعراء ، هو أن يتجهوا إلى المجال الأكاديمى . وهى من جانب ،طريقة رائعة لكسب لقمة العيش . وهى من جانب آخر ، تعزل الشاعر أو الفنان ، عن المجتمع الأوسع قاعدة . كما أعتقد أن إدخال التليفزيون بدأ يأخذ مكان كل ما نملكه من روح جماعية . وكانت النتيجة أن لدينا الآن بنية اجتماعية مختلفة . لدينا مجتمعات التليفزيون غير المعقولة ، فأولئك الناس الذين يشاهدون مسلسل « كلّ أولادي » يشعرون أن هذه الأسرة هى أسرتهم

... ...

إن قصائد **ريتا دوف** يسكنها أفراد أسرتها ، زوج من أصل ألمانى، يكتب الرواية وإبنتها **وأُفيفا** ، ١٠ سنوات ، وجدّاها اللذان نزحا إلى الشمال، مع **ماندولين** وأسرة متنامية .

منذ سنوات كان قد وعد أن يأخذها إلى شيكاجو

كان فاتناً آنئذ ، حمامة

يمكن رؤية نبضتها عندما كانت اللحظة

ساكنة بصورة متقنة . فى البيت

يزحف الظلام ويطن مثل نول .

تقف إلى جانب الأريكة

مطيعة وسط حلّيهّا الرخيصة

أسرار مثل غناء الطير فى الهواء .

إن الشىء الذى يضايق **ريتا دوف** أكثر من أىّ شىء آخر هو فكرة أن الشعر يقدم فى الغالب باعتباره مادة للدرلسة ، وليس شيئا يُستمع إليه أو يُحب .

أعتقد أن كثيراً من شبابنا يشعرون أن الشعر شىء سوف يمتحنون فيه ولن يعرفوا الإجابة الصحيحة . تلك أشياء صغيرة ولكنها عملية يمكن أن تخفض مستوى القلق عندما يتعلق الأمر بفكرة الشعر . ويمكن أن تقدم خدمة عامة عظيمة إذا خصص التليفزيون أو الراديو مجرّد عشرين ثانية أو ٣٠ ثانية أو ٤٠ ثانية لقراءة قصيدة قصيرة . وأعتقد أنه من الحماقة ألايحاول الشعر أن يستخدم التغيرات فى ابتكاراتنا التكنولوجية. وأعتقد أن إعداد شرائط فيديو للشعر فكرة رائعة ، إن بعض أعمال شبكة التليفزيون الموسيقية (إم . تى. فى) الجيدة رائعة حقيقة . وأستطيع أن أتخيل الاستخدام للصوت والصورة مع الشعر، ولكنها أضافت أنه من المحتمل ، نتيجة لإحياء الشعر باستخدام التكنولوجيات المتاحة ، أن نخسر لحظات الصمت الضرورية لفهم الشعر . ويبدو أننا نُغرق بالمعلومات، ونتحرّك بسرعة وأن هناك ميلاً إلى التعامل مع الأشياء على مستوى السطح ونجهّز الأشياء بسرعة . وهذا يتناقض مع طبيعة الانفتاح والإدراك اللذين يحتاجهما المرء لتلقى الشعر .

وتقول إن هذا الانفتاح على صور وأخيلة الآخرين يمكن أن يكون هاماً بصفة خاصة حيث إن الشعر فى أغلب الأحيان لغة الأقليات أو الجماعات الأخرى التى تشعر بأنها لا يُصغى إليها : الأفريقيون تحت الاستعمار ، والأيرلنديون تحت الحكم البريطانى ، والمنشقون السوفيت ، والسود الأمريكيون . وبدلاً من عرض منظور فردى حميم ، يعطى الشعر صوتاً لبهجة وآلام شعب . وفى حالة القمع ـ لاتوجد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كلمات اخرى لذلك ـ بالنسبة لكل تلك الجماعات ، هناك التقليد الشفهى ، والإحساس بالذات مع مجموعة وقالت من الأرجح أن ينبع أفضل الشعر من محنة معتمة أكثر منه من الرضا الفردى . إن الحظ الحسن ، كما يقول **تولستوى** مضجر . لذلك فنحن نولى اهتماما أكثر إلى الشعر الذى يأتى من تراث واضطهاد ولهذا ترى من خلال عينى أمها مرة أخرى حركة الحقوق المدنية فى أوائل الستينيات فى قصيدة .

●

« بحيرة وينجفوت »

فى أغسطس الماضى وقفت وحدها طوال ساعات
أمام جهاز التليفزيون
كجناح غراب تحرّك بسرعة عبر
شوارع الحكومة البيضاء .
السياحة الشجاعة
أثارت خوفها ، مثل چوانا إذ تقول

أماه ، نحن أمريكيون أفريقيون الآن !
ما الذى كانت تعرفه عن أفريقيا ؟
هل كانت هناك بحيرات مثل هذه البحيرة
بها زورق دُفع تحت المرفأ
أو مسيسبى ـ توماس ـ العظيم
بحرائره الجهمة ؟

●

نفْض الغبار

كل يوم برية ـ لا
ظل يبدو . بيولا
صبورة وسط الحلّى التافهه ،
السولاريوم غضْبة
ضوء ، عاصفة رملية
بينما يعيد رداؤها الرمادى

الخشب الداكن إلى الحياة .
تحت يدها لفائف وأهلة لا تزال
تتلأ لأ أكثر قتامة . ماذا
كان اسمه ـ ذلك الولد الأحمق فى السوق
فى كابينة الشبان ؟ وقبلته والدورق الشفاف
به سمكة لامعة وحيدة ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جرح يتموّج

ليس مايكل

شيء أرق . ؟

كل ذرة

أثارت نفساً عميقاً و

الكنارى متألق .

ذاكرة متذبذبة : البيت

بعد رقصة ، الباب الأمامى

مفتوح على مصراعيه والمدخل

يغطيه الجليد ، اندفعت دلاّية الثلج

تتململ وسبحت

السمكة منطلقة :

كان ذلك قبل

أن يتخلى الأب عنها بسنوات

باسمها ، قبل أن ينمو اسمها

بسنوات ليعنى

الوعد ، ثم

صحراء ـ تعيش ـ فى سلام .

قبل الظل بكثير وشريك الشمس فى الجريمة

الشجرة .

موريس .

من مجموعة (توماس وبيولا) ١٩٨٦ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أنور محمد إبراهيم

معرض ماتيس فى قاعة المحكمة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى الوقت الذى تناولت فيه مجلة « إبداع » فى عددها الصادر فى شهر أبريل ١٩٩٣ معرض **ماتيس** والطليعيين الروس المقام حاليا فى **مركز جورج بومبيدو** بباريس تحت عنوان « **ماتيس ١٩٠٤- ١٩١٧** » ، ظهرت فى الصحافة الروسية والفرنسية أنباء حول ما عرف باسم « **قضية أعمال ماتيس** » والتى جاءت ملكية روسيا لها بفضل النشاط الخلاق بل والتنبُئىّ - إذا جاز القول - لجامعيها : **سيرجى إيفانوفيتش شوكين وإيڤان أبرامـوفيتش موروزوف**. المسألة تتلخص فى أن السيدة **إيرينا شوكينا**، ابنة **سيرجى شوكين** والوريثة الوحيدة له والمقيمة فى فرنسا، قد لجأت للقضاء وطالبت فى دعواها بوقف عرض جميع اللوحات التى تعود ملكيتها لأبيها من المعرض ومصادرة الكتالوج الذى بلغ عدد نسخه ٤٠ ألف نسخة . وقد أصبح من المعروف الآن أن محكمة باريس للأمور المستعجلة قد استبعدت مسألة مصادرة

ماتيس : « صورة ذاتية » (١٩٠٦).

الكتالوج كما أنها قررت استمرار عرض لوحات **ماتيس** موضوع الدعوى والمأخوذة من متحفى **بوشكين** بموسكو **والارميتاج** ببطرسبورج، وقد بادرت صحيفة « **الثقافة** » الصادرة فى موسكو يوم ١٣ مارس ١٩٩٣ بسؤال السيدة **إيرينا الكسندروفنا أنطونوفا** مديرة متحف **بوشكين** للفنون الجميلة ما إذا كان هذا الحكم يعنى انتهاء الحرب بصدد ميراث **شوكينا** أم أن هذا هدوء مؤقت ، وقد أجابت :

ـ ماذا تقول ؟! لا يزال هناك وقت حتى ينتهى هذا الجدل . لقد تلقينا وزميلى **ميخائيل بوريسوڤيتش بيوتروڤسكى** مدير متحف **الارميتاج** دعوة للمثول أمام محكمة باريس فى الثانى عشر من مايو .

ـ وكيف ستسير الأمور فى رأيك ؟

ـ الأمر بالطبع ليس سهلا . سأعطيك فى البداية موجزا تاريخيا للقضية . فى التاسع والعشرين من أكتوبر أصدر مجلس قوميسارى الشعب مرسوما جاء فيه : « انطلاقا من أن جالبرى **شوكين** يضم مجموعة نادرة لأعمال أساتذة الفن الأوروبيين خاصة فنانى نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، وهى مجموعة لها أهمية كبرى للدولة بأسرها ولقضية تنوير فقد تقرر تأميم هذه المجموعة وفى التاسع عشر من ديسمبر من العام نفسه ، جرى اعتبار مجموعة **موروزوف** ملكا للدولة أيضا . كان هذا هو واقع البناء الثقافى فى تلك الفترة .

ـ بناء ؟!

ـ دعنى أوضح لك . سرعان ما حددت هاتان المجموعتان مصير واحد من أهم المتاحف التى تضم مجموعات من الفن الأوروبى المعاصر ، وهو متحف **الفن الغربى الحديث** فى موسكو . لقد أعطى هذا المتحف فى الواقع دفعة قوية لإنشاء مؤسسات مماثلة فى بلدان أوروبا وأمريكا فكان أن تبعه قيام متاحف شهيرة أخرى فى نيويورك وباريس للفن الحديث ، بل وفى **مركز بومبيدو** نفسه . فى عام ١٩٤٨ . وفى خضم الصراع ضد الكوزموبوليتانية والشكلية تم إغلاق المتحف وتسريح العاملين به ووزعت مجموعته بين متحفى **بوشكين** والارميتاج وكان التقسيم محزنا . آنذاك أدرك مسئول متحف **بوشكين** ومدير متحف الأرميتاج : أن زيادة مقتنيات متحفيهما جاءت نتيجة عمل جائر . وكان كلاهما يعلم أنه من الضرورى حفظ هذه الروائع إذ إن زمانها لم يأتِ بعد . مر الزمن وجاءت سنوات الركود ، سنوات **بريجنيف** ، عندئذ بدأ المسئولون عن المتاحف يدفعون للعرض على حذر لوحات **فان جوخ وجوجان وماتيس وبيكاسو وبراك** وغيرهم، لوحة وراء لوحة . بعدها بدأت المعركة ولم يتحقق لنا النصر النهائى إلا فى عام ١٩٧٤ عندما قمنا بإنشاء قاعة جديدة فى المتحف لعرض أعمال الطليعيين الفرنسيين ، ساعتها أصبح واضحا أمام المتزمتين المتطرفين أن إعادة الطليعيين إلى المخازن أمر مستحيل. آنذاك ولدت فكرة بعث متحف الفن الغربى الحديث . وكان من الممكن أن يكون ميلاد هذه المجموعة حدثا عظيما إلا أن عرضها بأكملها كان أمرا تحيطه الصعوبات من كل جانب. لكننا كنا مستعدين للتنازل عن كنزنا . من أجل ماذا ؟ ليست

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذه بيريستترويكا من أجل البيريسترويكا. لقد كنا نود أن نقوم بهذا اعترافا بالفضل الذى قدمه جامعو اللوحات العظام من أجل الثقافة الوطنية . وقد رأى البعض إمكان عرض المجموعة فى قسم جديد من أقسام متحف **بوشكين** الحالى والذى لا يبعد كثيراً عن المبنى الرئيسى ، لنقل مثلا فى المتحف السابق **لماركس وإنجلز** ، لكن هذا المبنى أعطته البلدية فى لحظة حماسة لعرض مجموعة مقتنيات النبلاء .

ـ وكيف ستتطور الأحداث مستقبلا ؟

ـ ليس من الصعب التخمين . فنحن على علم بموقف **إيرينا شوكينا** ، لقد خطت **إيرينا** أولى خطواتها فى هذا الاتجاه عام ١٩٥٤ ثم فى عام ١٩٦٥ أخذت فى تبادل الرسائل مع **الجنرال ديجول** وأخبرته أنها ستخفف من دعواها دون أن تتنازل عن حقها فى ميراثها من أجل الاتفاقية بين فرنسا والاتحاد السوفيتى .

اليوم ترى **إيرينا سيرجيفنا شوكينا** أن الوضع ـ بداهة ـ قد تغير فهى تفترض أن من المنطقى الآن محاصرة عرض روائع مجموعة **شوكين** فى البلاد وخارجها .

لقد كنت فى زيارة قريبة لباريس وتحدثت مع المحامى **برنار جوانو** الذى وكلنا له الأمر ، لكن صاحبة الدعوى لاذت بالبقاء فى جنوب فرنسا ، وهو أمر مؤسف ، إذ كان بودى أن أحدثها عن مدى الاحترام الذى يحظى به والدها فى وطنه وأن أناقش معها الصدام الذى وقع ؛ وهكذا تحتم أن تكون المحاكمة فى الثانى عشر من مايو .

ـ وماهى توقعاتك ؟

ـ إنه أمر صعب ودقيق . إن الأمر يتطلب دراسة عميقة لكل الظروف والملابسات ودراسة الوقائع التاريخية . لقد نشرت إحدى صحف موسكو خبرا بعنوان « **إيرينا شوكينا** ضد **فلاديمير لينين** » ، صحيح أن **لينين** هو الذى وقع مرسوم التأميم لكن الأمر الآن على درجة من الخطورة بحيث لا يصح تناوله على هذا النحو على أية حال فإن زماناً طويلا كان يفصل بين **ماتيس ولينين** الذى لم يكن يزين حوائط شقته بلوحات الانطباعيين .

يجدر هنا أن أنقل دون أى تعليق من جانبى رأى القانونيين فى **مركز بومبيدو** : ربما يستحق مرسوم التأميم النقد ومع ذلك ففى ظل المعايير القانونية الحالية فإن الحكومة الروسية فقط هى المالك للأعمال الفنية المذكورة .

هكذا فإن المعركة القضائية لا تزال قائمة . وكم أود أن يدرك خصمنا كم يعنى التبادل الثقافى . من وجهة نظرى لا أريد أن تكون هناك سابقة تتعلق بإعادة الأعمال الفنية التى جرى تأميمها بعد عام ١٩١٧ !

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لوث جارثيا كاستنيون

وداعـــاً كامـــرون !

فى صـــيف ١٩٩٢ شـــهـــدت إسـبـانيـا جنازة واحـد من أكـبـر أساطير الفلامنكو : **كامرون دى لا إســـلا** . ولم يكن هذا سـوى اسم الشهرة ؛ أما اسمه الحقيقى فهو **خـوسـيـه مـونخـيـه** . أطلـــق عليـه اسـم « **كامرون** » ومعناها « الجمبرى الصـغـيـر » نظراً للون بشرته الشاحب وشعره الفاتح . وقد كان مختلفا فى لون البشرة والشعر عن قومه الغجر . كان غـجـريا من الجنوب . غجرى من عائلة فقيرة ، قـضى ثلاثاً وثلاثين سنة فى هذه الحياة لا يعرف سوى الفقر والبؤس. لكنه كـان أيضـاً غـجـرىّ الإرادة .

خوسيه مونخيه

ورغم كل ظروف القـســوة التى أحـاطت بحياته كـان له صوت قـوى جـمـيـل يتلون ، ويمزج بين الحب والحـزن والشـجن على نغـمـات **الجيتار** .

ويدل اسمه « **دى لا إسلا** » على أنه من جـزيرة **سان فـرناندوه** ، التى تقع فى جنوب إسـبـانيـا ، قـرب مدينة قادش موطن الشاعر **رافاييل ألبرتى** :

عـاش **كامـرون** حياة قصيرة ؛ لكنهـا غنيـة . كـأنه كـان يعـرف أن الموت يتـرصـده . لكنه كـان ينتظر المعـجـزة التى تنقـذه من المرض

الخبيث الذى كان يرعى فى صدره بسبب الكحول والتبغ والمخدرات .

كان **كامرون** يتردد فى السنوات الأخيرة من حياته على المستشفيات التى أكدت له أن لا دواء لمرضه . لكنه كان يغنى ويتعذب. وفى محاولة أخيرة سافر إلى الولايات المتحدة مع إيمان بأن المعجزة قد تأتى من هذه الأرض : أرض العلم والجديد من الاختراعات. وعاد إلى إسبانيا يحمل الأمل ، أمل الإنسان الذى ينتظر المعجزة، ويرفض أن يصدق قدره المحتوم .

وفى الشهور الأخيرة مع هدنة الموت ، كثف جهده فى الكتابة وتلحين الأغانى . وعندما وصل ملاك الموت - كما يقول الشاعر **ماشادو** ، وجده سهل الحمل . لقد صار وزنه أربعين كيلو جراماً ، وترك وراءه كل شىء . وهنا أغرقته إسبانيا بالجوائز والميداليات كأن إسبانيا استيقظت من نومها لتكتشف أن واحداً من أعظم **مغنى « الكانتى خوندو »** فى أواخر القرن العشرين قد رحل إلى الأبد .

كان **كامرون** أسطورة حقيقية مدفونة فى جسم نحيل ضعيف هدّه البؤس والفقر ، وفى وجة مختوم بالألم وصوت أجش ممزوج بالحزن. وجه وصوت كانا يحملان إلى مستمعيه ارتعاشة خاصة . ففى صوته كان يختبىء الجمال والرعب .

وقد تجمعت إثر موته - فى مدينته وفى مدريد وفى المدن الأخرى على طول وعرض إسبانيا الحكوميين شخصيات متميزة من المسئولين الحكوميين والفنانين والفلاسفة والمؤرخين والكتاب والمخرجين والممثلين والمغنين ، وكل أمة الغجر.. لوداع هذا الرجل الذى تبوأ أعلى مكانة فى هذا الفن الغجرى الأصيل : **الفلامنكو**، أو « **الكانتى - خوندو** » ومعناها الغناء الذى يأتى من أعماق الإنسان ليعبر عن صراع الإنسان مع القدر المحتوم .

كان **كامرون** مغنيا يميل إلى الدنيا الحقيقية وإلى المعنى الوجودى للإنسان . وكان الفلامنكو هو أفضل وسيلة لديه للتعبير عن هذا الشعور . فالشعر والموسيقى كانا محور إبداعه . فكان ينظم القصائد ويؤلف الموسيقى ليغنيها . وكان لامتزاج صوته ، بصوت الجيتار متعة جمالية حقيقية، رغم أن هذه المتعة كانت لا تخلو أحيانا من الشجن .

تحمل أغانى **كامرون** معانى الحب والعزلة والضنى والموت ، تلك العناصر التى شكلت الدائرة الأولى فى اهتمامات الفنان الراحل ، من خلال انتمائه إلى أهله وذويه ومسقط رأسه والمكان الذى عاش فيه .

ومن خلال الذاكرة يبرز اهتمام **كامرون** بالحاضر فيكتشف المعنى التاريخى لوجود الإنسان . وفى أحيان أخرى يتقدم نحو المستقبل ويتنبأ بموته واختفائه . ولكن فى كل الأحوال لا يفارقه الإحساس بالزمن المراوغ . الزمن الذى يمحو كل شىء، فيكون حليفنا وعدونا فى الوقت نفسه ؛ وقد انعكس هذا الإحساس على أغانيه ، فسادت فى معجمها مفردات مثل : (الرعب ، الحب ، الموت ، البكاء ، الألم ، الشفقة ، الشرف ، الدم ، الخيانة ، والحزن ، والشوق ..) إلى آخر هذه الكلمات .

لقد كان **كامرون** أكبر مغنى الفلامنكو فى إسبانيا رغم أن عمره

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لم يتجاوز الثالثة والثلاثين وكان يغنى بصوت أصيل مليء بمشاعر حقيقية وكانت موسيقاه تحمل صراع الموت والحياة . فقد تحصن بالغناء ضد الموت . فرحل عنا جسده، لكن أغانيه ما تزال حية باقية .

كان **كامرون** إلهاما للشعراء والفنانين وهو بعد على قيد الحياة . وبعد موته لبست إسبانيا كلها الحداد ، ولن تكتمل معرفتنا بالفنان الراحل ، إلا إذا قرأنا معا شيئا من نصوص أغانيه :

لابد أنك تبحثين عنى

مثلما يبحث الماء عن النهر ،

والنهر عن البحر .

لا أريد لك أن تذهبى

ولا أريد أن تبقى

ولا أن تتركينى وحدى

ولا تتذكرين

كم تعذبيننى بأكاذيبك

ووعودك

التى لم تحفظيها أبداً

تعذبيننى بأكاذيبك ووعودك

إنى أشبّهك بزهرة اللوز :

جميلة وبيضاء من الخارج

مُرة الثمر من الداخل

أيتها الآه

لابد أنك تبحثين عنى ،

مثلما يبحث الماء عن النهر ،

والنهر عن البحر .

أجراس الفجر . آه ، كم أنا سعيد أن أراك . تعالى واختبئى بجانبى .

ذهبتُ إلى الكنيسة الكبيرة

لأطلب من يسوع الناصرى

أن ينقذ أمى

ورد علىَّ بهدوء

بأنه يهب لى أمى

ذهبت إلى الكنيسة الكبرى .

إنك تضرمين النار فى روحى، فى بيتى ، فى حياتى .

إنك ليل يضىء حلمى

إنك حياتى

أين أنت .. أدعوك ولا تجيبين

إنك تعذبيننى بوخزات الموت .

آه .. دمى يصرخ

إننى أتعذب كثيراً

بسبب حبى لفتاة فلامنكية

سلبت منى عقلى .

لو حكيت للقمر مابى من عذاب

لأطفأ نوره

وهبط من عليائه دون تردد

ليجلس بجانبى ، ويكفكف دموعى .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حول مهرجان جرونوبل التاسع للمسرح الأوروبى

(٣ - ١٠ يوليو ١٩٩٣)

ينعقد فى مدينة « **جرونوبل** Grenoble » بفرنسا المهرجان التاسع للمسرح الأوروبى فى الفترة من الثالث إلى العاشر من شهر يوليو القادم . ويعتبر هذا المهرجان ملتقى فكرياً وفنياً فريداً ، بما يتيحه من فرص التفاعل والحوار بين مختلف الثقافات والاتجاهات الفنية فى العالم ، فمن المعروف أن العروض المشاركة فى هذا المهرجان لا تقتصر على القارة الأوروبية ، ففى هذا العام على سبيل المثال تشترك كل من الولايات المتحدة الأمريكية من أمريكا الشمالية ، وشيلى من أمريكا الجنوبية .

ولا تقف قيمة مهرجان « **جرونوبل** » عند مجرد إتاحة الفرصة لتلاقى الأفكار وتبادل الخبرات المسرحية والتعرف على الإبداعات الجديدة فى فنون المسرح، فالمهرجان يوفر فوق ذلك كله مجموعة من الأنشطة الثقافية المسرحية الإضافية ، فتقوم الجامعة الصيفية صاحبة شعار : (**الطقوس والتقاليد والمسرح**)، بتعريف المشاهدين بالأصول المسرحية ، وذلك من خلال تقديم عدة عروض مسرحية متبوعة بلقاءات للحوار حولها ، ويشترك فى هذه اللقاءات المخرجون المشاركون فى المهرجان . وعن طريق العرض الذى يجرى تحت شعار : (**المسرح تحت القنابل**) ، تجرى مشارك أعضاء المهرجان فى تحليل عد التوازن الناتج عن التطور السريع والمتلاحق للأحداث فى أوروبا . وتقوم الشبكة الأوروبية للشركات المستقلة من جهة أخرى بتنظيم لقاءات عدة ، تهدف إلى خلق مدارك خيالية جديدة . ولعل أهم هذه اللقاءات هو اللقاء الذى يعقد تحت اسم : (**المسرح والشباب**) ، ويجد فيه الشباب الأوروبى فرصة فريدة للحوار حول تنوع الممارسات المسرحية بتنوع البيئات الثقافية ،

كما يقومون فيه بتقديم عروضهم لمناقشتها فيما بينهم .

أما عن الدورات التدريبية ، فتجدر الإشارة إلى ما يقوم به الكوميديان « **كريستيان ماسا** » من تنظيم لدورة خاصة تحت عنوان : (**ارتجال المسرح الكوميدى**) .

وإذا ما ألقينا نظرة عامة على الدول المشتركة فى مهرجان « **جرونوبل** » والعروض التى ستقدمها ، سنرى كيف أن هذا المهرجان يعد عيداً مسرحياً أوروبياً بمعنى الكلمة . ولنبدأ بالدولة المنظمة : **فرنسا** .

تشترك فرنسا فى مهرجان **جرونوبل** بأكثر من عرض ، فتعرض فرقة (**الأنوف الجديدة** La Nouveaux Nez) نصاً بعنوان : (**جنون فى سيرك صغير**) ، وتتكون هذه الفرقة من أربعة أعضاء : ثلاثة رجال وسيدة ، وهم جميعاً من خريجى مدرسة السيرك ؛ وقد أنشئوا فرقتهم عام ١٩٩٠ ؛ وعلى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الرغم من حداثة نشأة هذه الفرقة ، إلا أنها حصلت على عدة جوائز ، منها **جائزة السيرك** ، **وجائزة القناة الفرنسية الثالثة** .... إلخ. والعرض الذى تقدمه هذه الفرقة كوميدى بالطبع ، بالمفهوم المعاصر للكوميديا ، الذى يختلط فيه العبث بالجد ، والواقع بالخيال ، من خلال حسٍّ فكاهى عالٍ ، على طريقة الممثل الفرنسى : **چاك تاتى** ، وقد لعب كل عضو من أعضاء الفرقة الأربعة فى هذا العرض عدة أدوار ، ما بين لاعب أكروبات وموسيقى ومغنٍ وبهلوان .

أما العرض الثانى لفرنسا ، فى إنتاج جديد من نوعه ؛ حيث تشترك لأول مرة أربع مؤسسات فى إنتاجه هى : مسرح الحركة ومسرح الخيال ، ومسرح الفراش الأسود ومسرح الورش؛ وهذا العرض إسمه : (**نيرون العظيم**) أو (**لهو الإمبراطور**) ، ويندرج فى إطار الكوميديا السوداء ؛ ويقدم لنا من خلال ثمانية مشاهد شخصية كوميدية لطاغية سفاح، ومع أن العرض مضحك للغاية ، إلا أننا لانستطيع أن نفصل فيه بين الضحك والشعور بالرعب ، حيث يذكرنا العرض بما نلقاه فى واقعنا المعاصر من طغاة دمويين . وقد أتاح اشتراك أربع هيئات فى إنتاج هذا العرض ، فرصة إسناد إخراجه إلى أربعة مخرجين ، وهى مغامرة فنية بكل المقاييس ، إذا وضعنا فى الاعتبار تنوع الأساليب والرؤى من مخرج إلى آخر .

أما العرض الفرنسى الأخير فيقدمه (**مسرح الحركة**) بعنوان : (**ألف لذة ولذة للنكد**) ، ويدور حول امرأة تعمل طاهية ، وتستطيع من خلال حكاياتها أن تنقل الجمهور من عالم إلى عالم ومن زمن إلى آخر .

وغير فرنسا هناك دول أخرى عديدة أوروبية وأمريكية ، فانجلترا مثلاً تشترك بعرض جديد لرائعة شكسبير (**روميو وچولييت**) تقدمه فرقة مسرح (**فوتسبارن ترافيلنج**) . ويتداخل فى هذا العرض استخدام الأقنعة مع الاحتفاظ بكلاسيكية المسرح ، كما يختلط الأداء الكوميدى بالحركات والإيماءات الخارجة .

وتشترك **شيلى** بدراما إيمائية عنوانها : (**ألف ليلة وليلة من حياة شاعر**) ، ويقدمه مسرح البانتوميم . والعرض مستلهم من حياة الشاعر الفرنسى الشهير « **رامبو** » بكل ما مر به من خبرات ملتهبة وأحاسيس متناقضة وعواطف جارفة .

أما **الولايات المتحدة الأمريكية** ، فتقدم : (**سيمفونية شباب الكامينو**) وفى هذا العمل المسرحى الموسيقى يشترك مائة وخمسة من لاعبى الناى ، يقدمون مختارات من الموسيقى الكلاسيكية والحديثة . كما تشترك بلچيكا بفرقة (**وور - وور**) ، المكونة من ثنائى (**دويتو**) كوميدى غير عادى يقدم عرضاً مفتوحاً فى الطريق العام بعنوان : (**الطيور**) . أما جمهورية التشيك (**مروڤيا**) ، فتعرض دراما إيمائية بعنوان : (**ثلاث زيجات تعسة**) ، للمخرجة « **إيڤاتالسكا** » ، وهو أيضاً عرض مفتوح يشترك فى تقديمه مجموعة من الشباب تتراوح أعمارهم بين الخامسة عشرة والعشرين . ويعتمدون فى هذا العرض على استخدام الأقنعة ، ويلجئون إلى الغناء فى صورة تبدو بسيطة وبدائية، غير أنها تنطوى على أداء مسرحى رفيع وشاق .

وتشترك **إيطاليا** بعروض ثلاثة أولها : (**مذكرات من نار**) الذى يدور حول تاريخ الشعوب التى وقعت فريسة للاستعمار الأوروبى ، عن نص كتبه الصحفى الشاعر « **إدوار جاليانو** » من **أورجواى** . وفى العرض الإيطالى الثانى تظهر بعض التقنيات التجريبية مثل استخدام الأرجل الخشبية ، بهدف استعراض بعض الأساطير المنتمية لحوض البحر المتوسط . أما العرض الثالث فهو بعنوان : (**المتحف المتجول**) ، وتقدمه فرقة (**الفن فى الشارع**) . ويشترك فيه خمسة وخمسون ممثلاً يجسدون المهن القديمة التى أوشكت على الاندثار ، مما يجعلنا نحس كأننا نعيش فى إيطاليا فى بداية القرن الحالى .

وقد اشتركت **إسبانيا** بعرضين ، أولهما يقدمه (**مسرح سامولا**) المكون من ستة أفراد هم الممثلون ولاعبو الأكروبات فى الوقت نفسه ، والعرض الذى يشتركون به ينتمى إلى الروح السوريالية ويجمع بين الفكاهة والشاعرية . أما العرض الثانى فهو عرض مفتوح تقدمه فرقة إسبانية كولومبية مشتركة ، ويعتمد العرض على الحيوانات الأسطورية والعرائس المتحركة .

وهكذا تفتح **جرونوبل** ذراعيها لتحتضن شتى الأفكار والإبداعات المسرحية الجديدة على اختلافها . أملاً فى حوار خصب وتفاعل بنّاء .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تونس تراهن على الثقافة

بعد أن أختتمت بنجاح ملحوظ الدورة الثانية عشرة لمعرض تونس الدولى للكتاب تستعد تونس للبرنامج الثقافى الذى سيقام هذا الشهر « **چويليه** » فى كامل تراب الجمهورية .

والجديد فى النشاط الثقافى التونسى هو سعيه للخروج من الطابع المحلى الذى كان ملحوظاً فى عهود سابقة ، وتنشيط التبادل مع الثقافة العربية فى بلاد المغرب العربى وفى الوطن العربى كله وخاصة مصر .

فى الشهور الخمسة الماضية نظم أسبوع ثقافى مغربى

بطلة الفيلم التونسى
« طوق الحمامة المفقودة »

(نسبة إلى بلاد المغرب) تضمن عروضاً للأفلام المغربية والجزائرية والتونسية ، وندوة حول النقد السينمائى فى المغرب العربى ، وملتقى حول الشباب والممارسات الثقافية ، ومسابقة رسوم الأطفال ، وعروضاً مسرحية تجريدية .

وفى بداية أبريل أقيم معرض مصرى للفنون التشكيلية ، كما نظمت بالتعاون مع اتحاد الفنانين العرب ندوة عن حماية حقوق الإنسان . وأقيمت الدورة الثانية عشرة لمعرض تونس الدولى للكتاب التى استمرت عشرة أيام ، وتميزت ببرامجها الثقافية والأدبية التى صاحبت المعرض ، وكان من أهمها الندوة التى أقيمت تحت عنوان : « **المجتمع المدنى : قضايا ومفاهيم ومعيقات** » . وقد

استمرت هذه الندوة ثلاثة أيام متواصلة ، وكان من المدعوين للمشاركة فيها **محمد نور فرحات** أستاذ القانون الدستورى المصرى ، و**نصر حامد أبو زيد** الأستاذ المساعد بكلية الآداب بجامعة القاهرة ، والباحث السورى **عزيز العظمة** ، والعراقى **وفيق رؤوف** ، والسودانى **حيدر إبراهيم على** بالإضافة إلى الباحثين التونسيين : **الصادق بلعيد ومحيى الدين الحضرى** .

وقد ناقشت الندوة أربعة محاور هى : العلمانية فى سياقها التاريخى ، والقانون والشريعة ، والمشهد الثقافى العربى ، والحركات المتطرفة كمعيق للتنمية والديمقراطية .

أما هذا الشهر « **جويلية** » فهو شهر المهرجانات فى تونس التى لا يخلو فيها شهر من مهرجان أو أكثر يكون فرصة لتنشيط العمل الثقافى من ناحية ولاجتذاب السياح من ناحية أخرى .

وفى هذا الشهر تشهد تونس ٢٦ مهرجاناً تقام فى العاصمة ، و**الحمامات ، وطبرقة ، وسوسة ، والمنستير ، وصفاقس ، وبنزرت ، والمهدية ، والقير** ، وغيرها من المدن التونسية.

أهم هذه المهرجانات مهرجان قرطاج الذى يقام فى مسرح مكشوف بالقرب من أطلال المدينة البونيقية (الفينيقية) القديمة ، ويجمع بين فنون الموسيقى والغناء والشعر ، والندوات الأدبية والفكرية. وكان عدد من المطربين والممثلين والشعراء المصريين قد دعوا للمشاركة فى هذا المهرجان فى سنوات سابقة وعلى رأسهم الشاعر **أحمد عبدالمعطى حجازى** .

أما المهرجانات الأخرى فبعضها مخصص لفنون بعينها كمهرجان « **تستور** » المخصص للمألوف (الغناء الأندلسى التونسى) والموسيقى التقليدية ، ومهرجان « **المحرس** » المخصص للفنون التشكيلية ، وهناك مهرجانات أخرى تجمع بين مختلف الفنون .

ومن أهم البرامج الثقافية التى ستقام فى « **جويليه** » أيضاً اللقاء الفكرى التونسى المصرى حول « **التنوير فى الفكر العربى الإسلامى** » ، وقد خصصت له الأيام الثلاثة الأولى من هذا الشهر .

هكذا تريد تونس أن تربح فى الثقافة معركتها لتثبيت دعائم المجتمع المدنى وتنميته تنمية شاملة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مقبولاً لو أنك أنت نفسك تكتبين شعراً موزوناً ، ولكن قصيدتك (عذابات عاشق) حافلة بالأخطاء العروضية : ولن نستطيع مساعدتك إلا إذا حاولت أنت أولاً .

● الصديق : **أشرف الخضرى** : محاولتك محاكاة (شمس المغيب) للشاعر الكبير (محمود حسن إسماعيل) ، فيها كثير من أخطاء اللغة والعروض . كما أن فكرة المحاكاة نفسها تحتاج إلى تبرير !

● الصديق : **مصطفى عنتر الديسطى** (الدقهلية) . نعتذر عن قبول الدراسة المرفقة عن شعر « **سعاد الصباح** » ؛ لأنها لا تتناسب مع ما ينشر فى المجلة من شعر ودراسات .

● الصديقة : **نادية بدر غنيم** (دسوق) نشكر لك فى البداية اهتمامك بالشعر حفظا وإلقاء وكتابة على الرغم من مشاغل مهنة الطب ، ونود لواطلعنا على نماذج مما تكتبين، أما عن حيرتك بإزاء قصيدة (أنت الوشم الباقى) للشاعر « **عبدالمنعم رمضان** » ، فلعل مصدرها هو حرصك على محاكمة الشعر بمعيار الأخلاق ، ونحن لوفعلنا ذلك لحكمنا بالإعدام على جانب كبير قيمٍ من تراثنا الشعرى منذ « امرىء القيس » حتى الآن . لقد أصبح الشعر اليوم مدارس واتجاهات شأنه شأن سائر الفنون ، وفى وسعك أن تختارى منه ما يناسب ميولك .

● الصديقة : **أمانى أسعد توفيق السيد** (كلية البنات ـ عين شمس) : قصيدتك مرثية شاعر غير صالحة للنشر بسبب أخطاء اللغة والعروض ، فلتحاولى اتقانهما أولاً .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

●

البكـــاء

شعر : خالد حمدان
الجيزة

كنتَ استعرتَ عيوناً كالعيون
ولمّا خاصَمَتْكَ القوافلُ
ادّعيتَ جروحاً تشبهُ الأشجار
وقطراتٍ ..
لا تشبهُ النساء
وعلمتَ بأن اللهَ يحبُّ الجوعى،
جعتَ ..
يحبُّ الموتى
، مُتَّ ..
الغيبَ
، فغبتَ تصاحبُ عصافير لا تتوضأ بالنشيدِ
ولغات ..
ليستْ تعلمُ سرَّ جلوسكَ
ترفلُ دمعاً ،
وكنتُ صغيراً أصاحبُ العصافيرَ التى تتوضأ

بالأمسياتِ
وبى ،
وأعُدُّ عربات القطارات
ونجوماً ..
أقذفها فى النهر
واحدةً ..

لماذا اصطفيت الوجوه الغريبة
وخبأت فى الطلق سرَ المخاض ؟
لماذا ارتباطك بالليلِ
ينسيك طعم الشروق
وقد كنت نهراً
يتبلّل أنفاسه بالشقوق ، وطفلاً
يطارد عصفورةً فى فضاء الجسد ؟

لماذا « الملوك
إذا دخلوا قريةً »
يبيعون أحلامها
ويخطّون فوق الفروض انكسار النوافل
ويخفون خلف الصلاة الصباح المشعشعَ
أو يكتمون النبوءةَ
إن كشَفتْ وجهها للتراب
- وهل نمت يوماً سعيداً - ؟
صغارُ

واحدةً ..
لم أكنْ - بعدُ - أعرفُ الفرقَ بينَ لعابِ امرأةٍ
ورمادِ مدينة ،
وكنتَ وديعاً كسماء
وجميلاً كمعصية
وشريراً ..

●

وجـع الأسئلة

شعر : السيد الجزايرلى

(مطوبس - كفر الشيخ)

يحطّون كالطير بعد السفر
ينامون ملء الشوارع
ويلقون فوق الرصيف المبلّل أوجاعهم
وشمسٌ بحجم اشتعالك تأتى
وتكشف عوراتهم للسماء
صغارٌ كمثل الطيور
مطاردةٌ من دمى
صغار ترتّل أحزانها غنوةً
ثم تعلن أن البحيرة
تبتاع بالريح أشرعةً متعبة
لينطفىء الموج تحت الزوارق ..
- وهل نمت يوماً سعيداً - ؟
بلادٌ تبارك همَّ الطيور
فكيف احتمالك
يدنيك منها
ويقصيك عنى ؟!!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أديرى وجهك الحانى

شعر : الأمير يوسف عبدالباسط
(أسوان)

أديرى وجهك الحانى
إلىَّ وقربى ...
... عينيك أشدو فيهما
شعرى وألحانى
أديرى وجهك الحانى
إلىَّ وقرِّبى ...
... خديك أقفوفيهما
عطرى وريحانى
أعيرينى بهاء الصبح من وجهكْ
ومن ويلات ليل الشَّعرِ ..
... يا عمرى أريحينى
وضمينى
وفى آفاق سحر الثغر هُزِّينى
وفى كاساتِ آهاتى فصَبِّينى
فإن أحسستِ أنى ذبتُ فى كآسى
فهاتى الثلج من كفَّيكِ فى قلبى
فدُسِّيهِ
أديرى وجهكِ الحانى
فإنى يا حياة القلب يا عمرى
شربت الخمر مراتٍ ومرات
فلم أسكرْ ولم أجهلْ بها قومى
ولم أسهرْ ولم أهجرْ بها نومى
وخمرُ الشعر من عينيكِ أردانى
وألجانى إلى عَينٍ
من الحانات تسقينى
وفقَّاعاتُها تفلى بأحشائى
وفى يومٍ سألت الناس عن اسمى
فقالوا : جُنَّ ...
... والصبيان زَفُّونى
وفى المرآة تاه الجفن عن رسمى
فقالوا : ضاع ...
... والأصحاب عافونى
ولم يدروا
بأنى أنتشى لمَّا تنادينى
كطفلٍ ينتشى فى ليلة العيد
وانَّ العشقَ والأشواقَ ..
فى قلبى يطيحانِ
أديرى وجهك الحانى
دعى عينيك بالبشرى تَلُوحَانِ
دعى شفتيك بالنجوى تَبُوحَانِ
فمن أجلى :
أديرى وجهكِ الحانى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بين البوح والمِقصلة

شعر / عبدالرحمن داود
مطوبس ـ كفر الشيخ

مهداة إلى ضحايا الإرهاب واخص بالذكر الشهيد نقيب على خاطر وجندى القوات الخاصة الشهيد صبحى على زيدان

قَيْثارُ عشقى قد تدلّى مِن قطوفى المثمرة
يشكو هواه لمن تَدَثّر بالخشوعْ
والراقصون على دمى يتناوبون ويمرحونْ

ساقولُ : ضاجعتُ الفُراتَ ولم اذُقْ منهُ..
رحيقًا يُثلجُ الصدرَ المرئُ..
واعودُ يقتُلُنى النّوى
ومداخلُ الوجدِ القديمْ
زرْكَشتُ صدْرَ المستحيلِ .. هَتفتُ : إنّى راحلٌ
لأحطّمَ الكأس الأخيرْ
وشوارعُ العمر الجريح إلى دمى لاتنتمى
أخطو على درب الأملْ
والبُعْدُ عن وطنى المعنّى من فُجاءات الليالى

قد فجّرتهُ الآهةُ المتئامُ فى صدرى وَطَنْ
آهٍ على وطنى الجريحْ
هابيلُ يُقتَلُ فى حَشا البوح المعانق للضياء
قابيلُ تُسكرهُ الدماء
قابيلُ ينشُدُ الفَ دربٍ للبقاءْ
قابيلُ يزْعمُ أنّهُ ورثَ المنابر والمقاصل
والقضاءْ
أوّاهُ يازمن الفضيلة والرذيلةِ والشقاءْ..!!
فتّشتُ فيكَ عن الوطنْ
يا سائساً فرس العُرُوبَةِ دُلّنى
عن صدر طفلٍ يحتوى
معنى الوطن

نكتفى بهذه النماذج الأربعة من شعر «أصدقاء إبداع»، ونعد الأصدقاء الذين أرسلوا إلينا بإنتاجهم، بأن نوالى النشر فى الأعداد القادمة، بحيث يكون لكل عمل مكافأة رمزية قدرها ثلاثون جنيها، وبحيث يتم تخصيص المساحة للشعر مرة، وللقصة مرة بالتناوب، وندعو الأصدقاء من كتاب القصة أن ينتظروا إنتاجهم والردود الخاصة بهم فى العدد القادم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com